سعيد الغانمي

مئة عام من الفكر النقدي




مئة عام من الفكر النقدي

الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية

للنقد الحديث في العراق



اسم المؤلف : سعيد الغانمي
عنوان الكتاب : مئة عام من الفكر النقدي
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : سنة ٢٠٠١

Author:Saied Al-Ghanemy
Title :One Handred Year of the Critical Thought
Al- Mada P.C.
First Edition year 2001

دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. Cyprus
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 .
Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
E - mail : al - madahouse @ net.sy : البريد الالكتروني

سعيد الغانمي

مئة عام من الفكر النقدي

الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق



إهداء

ملّثمين من وعثاء الطريق،

بأبصار تتطلّع الى الأمام،

تنطفئ البشارة فيها أحياناً وتومض،

لكم كُلّكم...

أهدي هذه القراءات

من أوّل تمّوز...

حتى آخر حسين...

في قافلة الشهداء المتّجهين

الى بُرْجِ بابل...

افتتاحية

هل يمكن لنا أن نحلم بقراءة مسيرة النقد الأدبي بوصفها متوالية سردية ، أو بعبارة أدقّ ، بوصفها حكاية؟ ذلك ما تحاوله هذه القراءات المتعددة في هذا الكتاب . لقد أراد هذا الكتاب أن يقرأ مجموعة قليلة من النصوص النقدية التي كتبها الرصافي والزهاوي والبصير والملائكة والسيّاب وحسين مردان وفاضل ثامر وآخرون . ولكنه لقراءة هؤلاء ، وجب عليه ، أوّلاً ، أن يقرأ ما لم يبقَ من كتّاب ظلّوا مجهولين ، وأن يحيط بنصوص أُخرى بقيت هامشية ، لكي يلملم منها حيوية المشهد النقدي بتفاصيله الغائبة . وهكذا وجدت هذه القراءات بأنّ من الضروري لها أن تترصّد ما سمَّته بالفضاء الاتصالي ، أي الوسيط الذي يتمّ عبره إنتاج المعرفة النقدية وإيصالها . ولذلك أولت اهتماماً خاصاً للفضاءات الاتصالية ، من فضاء الحشد حتى فضاء الكتاب ، مروراً بفضاء الصحيفة والمجلة . ووجدت ، بالتالي ، أنّ الذات القارئة تتأثر الى حدّ كبير بالفضاء الذي تختاره . فهناك الذات المجردة ، والذات الجمعية ، والذات الفردية ، واللاذات . كلّ فضاء اتصالي يحمل معه ما يرشحه لاختيار «الأنا» أو ذات معينة من نوع ما . ولا يزعم هذا الكتاب على الإطلاق بأنه تاريخ للكتابة النقدية في العراق ، بل يزعم أنه حكاية بطلها النقد نفسه . وككل حكاية ، فإنها تنطوي على

مفاصل مهمّة ، هي اللحظات التي اخترناها شواهدَ تمثيلية لكتابة هذه الحكاية . وعسى أن يكون في هذا عذر كافٍ على تقصير الكتاب عن الإلمام بجميع الأسماء النقدية في العراق . فهناك بالتأكيد نقاد آخرون لم تستطع هذه القراءات أن تتفحص أعمالهم ، لأنّ وظيفتها ليست تاريخية .

المسألة الأخرى التي تنبغي الإشارة إليها هنا أيضاً ، هي أنّ نظرية الأدب حظيت باهتمام أكبر في هذه القراءات من النقد التطبيقي . وتشكّل الفلسفات والتصورات الجمالية والفكرية مهاداً لنظرية الأدب . ولا أكتم القارئ بأني حاولتُ - قدر الإمكان - أن أضع نظرية الأدب الحديثة بكل غناها وتعددها في مواجهة صريحة أو ضمنية مع النظرية النقدية ، أو الممارسة الأدبية اللتين انفرج عنهما المشهد النقدي في العراق . وأخيراً لا بدّ من الاعتراف بأنني أحلم بقارئ يستطيع أن يساهم معي في كتابة هذا الكتاب ، بتقليصه عدد نقاط الضعف فيه ، وردمه الفجوات الفارغة ، حيثما وجدها .

سعيد الغانمي



الأفندية ونشأة النقد الحديث

المعرفة النقدية نوع من أنواع الخطاب. وهو خطاب يتطلب - شأنه شأن أيٍّ خطاب آخر - ضرباً من ضروب التعاقد الضمني بين المرسل والمتلقي لفهمه. النقد لغة تنكبُّ على اللغة. واللغة بطبيعتها تحمل معها قوانين فهمها التي يتفق على اختزانها وتمثلها كلٌّ من المتكلم والمستمع. ولأنه لغة تحتال لفهم آليات لغات أخرى، فهو يرتبط، دون شك، بهذه اللغات الأخرى أيضاً، وهذا يعني أن الخطاب النقدي هو خطاب متصل بخطابات أخرى، وبظروف إنتاج معينة تهيمن على هذه الخطابات المجاورة له. وعملية المجاورة بين الخطابات وظروف الإنتاج المهيمنة عليها هي مانسمِّيه بالفضاء النقدي. وإذا جاز لنا أن نسلّم سلفاً بأنّ حركة الخطاب النقدي الحديث في العراق منذ بداياته حتى الآن تشكل سلسلة من الأفعال السردية في إطار النقد، أي سلسلة متتابعة من الأفعال والحركات الانتقالية من فضاء نقدي الى آخر، وهي التي تشكل مايُسمَّى بتاريخية النقد، تقدماً وتراجعاً، فإننا سنسمّي هذه السلسلة بمتوالية السرد النقدي. ومثل كل متوالية سردية، يحتوي تاريخ النقد في العراق على عدد من البؤر الدلالية البارزة التي تظهر بوصفها انبثاقاً الى الأمام لابتكار موقف نظري أو تطبيقي غير مطروق، أو انعطافاً الى الوراء لتكرار موقف سابق أو القياس عليه.

ولاشك أنّ هناك لحظاتٍ حاسمةً أو مفاصل مهمة في متوالية السرد

النقدي في العراق، تحمل أكثر من سواها الخصائص البارزة التي تستقطب انتباه الدارس وتشدّه الى اعتبارها أكثر تمثيلاً وأغنى أداءً في مرحلة معينة، وهذا ما ستحاوله هذه القراءة. ولكننا نودّ أولاً أن نشير الى أننا لاندعو الى دراسة النقد دراسة تاريخية تحاول أن تعيد له الارتباط باللحظة التاريخية في ثباتها المستقرّ، ولانريد أيضاً أن نجعل من النقد تاريخاً آخر للأدب. بل ندعو الى الموقف المناقض، وهو أن يكون تاريخ الأدب نفسه ضرباً من النقد الأدبي الذي يتأمل ذاته. ولذلك لن يُنظر الى القراءات التالية في متوالية السرد النقدي في العراق بوصفها سلسلة أفعال قابلة للتذكر القصدي، بل سلسلة من الأفعال التي يهددُها النسيان. ولاشكّ أن مايريد أن ينساه المرء هو مايزعجه، وأن تذكيره بما يُريد أن ينساه أمرٌ لايقلُّ إزعاجاً.

كيف يمكن إذن تجنب هذه المعضلة النظرية بين الذكرى والنسيان، بين دراسة النقد دراسة تاريخية ودراسته دراسة نقدية؟

لايمكت الاستغناء عن التاريخ بوصفه سلسلة من التتابعات الخطية. لكنْ وفي الوقت نفسه، لابدّ من الانتباه الى حيوية كل لحظة أو مفصل دلالي من هذه السلسلة. ونحن نعتقد أنّ متوالية السرد النقدي قد مرّت منذ بدايات تشكيلها في أوائل القرن العشرين في أثناء بحثها الدائب عن صوتها الخاص، بمجموعة من الفضاءات التي كان لها تأثير مفصليٌ حاسم. هنا ينبغي أن نضع في حسباننا أنَّ مفهوم الفضاء الاتصالي لايقتصر دوره على كونه ناقلاً ووسيطاً لخطاب ما وحسب، وإنْ تظاهرَ بذلك، بل هو ناقل ووسيط يغيّر كثيراً ويعدّل من مضمون هذا الخطاب ومادته. فإذا حدث انتقال من فضاء الى آخر، لم ينحصْر هذا الانتقال

في شكل الأدب، أو طريقة إيصاله، بل تعداه الى مادته وطبيعته، بما يغيّر من أفق تلقي القارئ له. فمع كل تغيّر في الفضاء الاتصالي، لابدَّ من فحص الأشكال والكيفيات التي يتغير بها الأدب. إن للخطاب النقدي ظرفاً إنتاجياً أو فضاءً سردياً يحكم سراً عملية توجيه هذا النقد، ويتظاهر في الوقت نفسه بموقف حيادي كمجرد وسيط وناقل.

لقد حاولنا قدر الإمكان تجنب ربط النقد بالظروف الخارجية (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية)، ولكننا من ناحية أخرى حاولنا ربطه بالظرف الثقافي الشامل. إنّ متوالية السرد النقدي لاتخضع لغيرها من المتواليات السردية خضوعاً مباشراً، إلاّ حين تكون هناك متوالية تستطيع أن تغزو غيرها من المتواليات بطريقة جذرية. وقد كان الأدب، والنقد بالتخصيص، يترفع باستمرار على التأثر المباشر بالأحداث الاجتماعية أو السياسية، وهذا ما درج الكتاب على إلصاقه بتاريخنا الأدبي، ولكنه من ناحية أخرى لم يستطعْ أن يقاوم الأحداث التاريخية الكبرى التي زعزعت البنى الثقافية المستقرة. تمثيلاً على ذلك، أعلن الدستور العثماني عام ١٩٠٨. ولعلَّ مسألة إعلانه كانت مناورة سياسية اضطرّ إليها السلطان عبد الحميد. غيرَ أنّ هذا الإعلان وحده تمكّن من إيقاد ثورة صحفية هائلة في العراق، وتسببت هذه الثورة بإحداث قطيعة مع نظم الاتصال الشفاهية السابقة، فظهرت أنواع أدبية، واختفت أخرى. من الناحية الخارجية، لاتوجد أية صلة مباشرة بين الأدب وبين إعلان الدستور. لكنّ إعلان الدستور غيّر الفضاء الاتصالي بسماحه بالصحافة، وكان من نتائج ظهور الصحافة أن تغير الأدب تغيراً جذرياً. هنا يصحّ القول إن العلاقة بين الأدب والدستور العثماني ليست علاقة

ثقافية - اجتماعية مباشرة، بل هي علاقة ثقافية متبادلة، أو كما نعبّر الآن (عبر ثقافية) أو ما بين الثقافات transcultural.

النقد الشفاهي:

ممّا لايُعقل أن يكون هناك تراث شعري غزير لاتصاحبه ممارسة نقدية، وإنْ تكن في حدّها الأدنى. وقد كانت هذه الممارسة محصورة في فضاء المجالس والمساجد والدواوين والمقاهي، أي في إطار شفاهي فقط. ومن الطبيعي أن يكون النقد الشفاهي مطبوعاً بالشفاهية أيضاً، فتطغى عليه وسائل التنميط الصوتي بما في ذلك من تزويق لفظي ومؤثرات حسية كالجناسات والطباقات والتوريات.. الخ. وحين خصص المؤرخ عباس العزاوي فصلاً كاملاً للحديث عن النقد الأدبي ومصادره في العهود العثمانية[1] لم يستطع إيراد اسم كتاب نقدي واحد، ربّما باستثناء كتاب (خزانة الأدب) للبغدادي.

لا نظنّ أنّ هذا الكتاب هو الوحيد في كل هذه الفترة. إذ لاشك في أنّ ممارسات نقدية قد وجدت قبله وبعده، وهي ما يُتّفق على تسميتها الآن بمرحلة السوانح والخطرات النقدية، وهي في عمومها ملاحظات شفاهية يبديها أحد الأدباء عن إنتاج غيره، ولاتكاد تتجاوز الحدود البلاغية أو النحوية أو الاجتماعية المتعلقة بمنزلة الشخص، أو اصطياد السرقات والمماثلات التعبيرية. ويتوفر أفضل مثال على هذه الخطرات في كتاب «العقد المفصل» للشاعر السيّد حيدر الحلّي. ولم يكن هذا الكتاب المثال الوحيد. فنحن نجد عدداً من النصوص الشعرية التي استأثرت باهتمام معاصريها شرحاً لغوياً أو تأويلاً صوفياً. فشرح بعض

رجال اللغة أو الدين قصائد من شعر القرن التاسع عشر، كما فعل السيد أبو الثناء الآلوسي في بعض قراءاته، وكما فعل السيّد كاظم الرشتي في شرح قصيدة عبد الباقي العمري عن الأمام علي، وغيرهما. وهي شروح لاتختلف عن شرح الشيخ عبد الغني النابلسي لديوان ابن الفارض. لكنّ الجدير بالاعتبار أنّ هذه الشروح لم تكن أعمالاً نقدية، بل كانت مناسبات للحديث العقائدي أو الصوفي الذي يتولى فيه مؤلفه عرض أفكاره على نحو ما يتناول الآن عالم اجتماع أو عالم نفس نصاً أدبياً ويتخذه وسيلة لعرض أفكاره الاجتماعية أو النفسية. وسواء أكان الشرح لغوياً أم عقائدياً أو صوفياً، فإنّ النص الناقد يبقى محكوماً بلغة النص المنقود وأفكاره وأسلوبه، دون أن ينتبه الى أنّه هو نفسه قد يكون عرضة لنقد مشابه. وهذا فعلاً ما يُبقي المجال مفتوحاً لشرح الشرح ومضاعفاته.

لقد بدأنا بالنصوص المدوّنة التي وصلت إلينا. لكن ألم تكن توجد نقود شفاهية ارتجالية ذهبت مع لحظتها؟

تعلمنا التجربة أنّ التعليق على الأدب في فضاء المجلس والديوان والمقهى مسألة طبيعية. فما أن يفرغ أحد الشعراء من قراءته حتى تصير موضوعاً للحوار. لقد أحسن هنا، وأساء هناك. وهكذا تظهر مجموعة من الانطباعات النقدية في كل واحد من هذه الأمكنة بما يلائمه. غير أنها جميعاً تشترك بخاصة الإرسال الشفاهي. إنّ الشاعر الذي ينقد ما يسمعه لايحتكم إلى أية معرفة نظرية (إذ لم تكن نظرية الأدب قد توضحت معالمها بعد)، بل يكتفي بإبداء انطباع حسي فوري، دون أن يحتاط لاحتمال أن يقع هو نفسه فريسة هذا الانطباع في إنتاجه. وهو

يستمد ملاحظاته من مخزونه الشعري السابق من التراث القديم. لقد أحسن الشاعر الفلاني هنا لأنّه ينحو منحى المتبني أو أبي تمام، وأساء هناك لأنه يختلف عنهما. هكذا يستمدّ الشاعر «الناقد» رأيه من قوالب وصيغ جاهزة لديه في مخزونه الشعري، ممارسة وتنظيراً، تماماً كما يفعل الشاعر في إنتاجه الشعري. هنا نلاحظ عدة خصائص في هذا النوع من النقد الشفاهي:

أولاً: إنها خطرات محصورة بالشعر. وبالرغم من تداول أهل ذلك العصر فنوناً أخرى مثل المقامة والبند والخطبة، فإنّ الشعر وحده هو الذي يستأثر باهتمامهم «النقدي».

ثانياً: إنّ ملاحظاتهم تتجه في الأساس نحو الأُذن، في محاولة للتأثير في السامع تأثيراً حسياً مباشراً. ولعلّها، لهذا السبب، تعتمد خصائص التنميط الصوتي نفسها وسيلة تعبيرية، فيها، فتكثر من السجع والجناس والمقابلة... الخ.

ثالثاً: إنّها لاتعتمد على نظرية أدب توصل إليها منتج «النقد» بالبحث والدراسة، بل تعتمد على تمثل نماذج شعرية سابقة، استناداً الى ما تسمّيه النظرية الشفاهية المعاصرة بالصيغ والقوالب الجاهزة Formu-las.

رابعاً: إنّ اعتماد الصيغ الجاهزة يجعل هذه الملاحظات نفسها لازمنية، وغياب الزمانية عنها عائد الى غياب الزمانية عن الصيغ نفسها. فهذه الصيغ من طبيعتها أن تجمع بين امرئ القيس والمتنبي والحبوبي في وقت واحد، دون أن تشعر بالتفاوت الزماني الذي يفصل أيّ واحد من هؤلاء عن الآخر. على عكس ما سيحصل بعد ذلك مباشرة،

حيث ستجعل الصحافة مهمتها الأولى مواكبة الزمن، ومراعاة الفاصل الزماني كما سنرى.

الانفجار الصحفي:

قبل إعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨، لم يكن في العراق كله سوى جريدة (الزوراء) التي كانت تصدر في ولاية بغداد، ثم تبعتها جريدتا (البصرة) و (الموصل).

ما إنْ تمَّ إعلان الدستور العثماني حتى بلغت «الصحف في بغداد وحدها في خلال سنتين خمساً وعشرين جريدة ومجلة»[٢]. ثمّ تضاعف عدد الصحف والمجلات حتى وصل الى «تسعٍ وستين جريدة، وعشرين مجلة بين أسبوعية وشهرية»[٣]. وإذا وضعنا في حسباننا عدد سكان العراق حينئذٍ، ونسبة المتعلمين الى الأميين فيهم، تبّينتْ لنا ضخامة هذا العدد[٤]. ويمكن القول إنه لم يبقَ أديب أو كاتب أو شاعر، إلاّ وأصدر صحيفة أو عمل في صحيفة، حتى ليصحّ لنا أن نصف ما حصل بأنه انفجار صحفي. فبماذا نعلّل هذا الانفجار؟.

السلطات الثلاث:

إذا أخذنا مفهوم «السلطة» بأقصى معانيها، وفهمناها على أنها ممارسة العنف للحفاظ على منظومة من القيم[٥]، فإنّ أبرز أشكال العنف حينئذٍ هو حق إعلان القتل. ونقول حق إعلان القتل تمييزاً له عن القتل غير الشرعي. فَمن كان يملك حق إعلان القتل قبل الدستور العثماني؟

من الناحية الرسمية لم تكن الدولة لتعترف إلاّ بسلطة الوالي أو القائد العسكري. أمّا اجتماعياً، فكانت هناك سلطتان أخريان، تعملان في المجتمع وتحركان مفاصله، وهما سلطة رجل الدين في المدينة، وسلطة شيخ العشيرة في الريف والبادية. كانت سلطة الوالي تمثل القانون العرفي، في حين كانت سلطة رجل الدين تمثل القانون الديني، وتمثّل سلطة شيخ العشيرة القانون الطبيعي أو العشائري. يستطيع الوالي أو رجل الدولة أن يعلن حق القتل باسم الحكومة، ويسمّي الوقوف بوجهها عصياناً أو تمرداً. ويستطيع رجل الدين أن يعلنه باسم الدين وإقامة الحدود والجهاد. أمَّا رجل العشيرة فيسميه بالثأر وغسل العار. ظاهرياً، تعيش هذه السلطات في وئام وتكامل، ولكنّها تتطاحن سراً وتتنافس للخلاص من بعضها والانفراد بالسلطة.

طبقة الأفندية:

في الوقت نفسه كانت تتململُ في أحشاء المجتمع العراقي طبقة أخرى تحاول التعبير عن نفسها، وهي طبقة الانتليجنسيا الثقافية، التي سُمّيت في حينها بطبقة (الأفندية)، وهي «كلمة تركية من أصل يوناني Authentes بمعنى سيد ورب، وتطلق على من كان يسميه العرب بالأديب أو الفاضل»[٦]. كان الأفندية الخلاصة الثقافية للمجتمع ممن أخذوا بدايات تعليمهم في حواضر العراق أو اسطنبول، مشغوفين بالتطلع الى بلدان العالم الآخذة بأسباب الرقيّ، دون أن يتمكنوا من قطع أواصر قرباهم بالأفكار الاجتماعية التي نشأوا عليها. ولذلك فقد ظلّ هؤلاء يعانون الانقسام بين ما يطمحون الى تحقيقه، وبين مايعيشونه

فعلاً. فهم لم يقطعوا صلتهم بواقعهم المتخلف، ولم يكفوا عن التطلع بروح عصرية جديدة، وإن تكن مشوّهة. لم تكن طبقة الأفندية طبقة سلطة من السلطات الثلاث، بل كانت حنيناً الى سلطة مستقلة بذاتها، لاتواتيها الظروف. ولا أشك في أن القارئ قد انتبه الى أنّ اسم الأفندية في اليونانية Authentes مشتق من معنى السلطة والمشروعية أيضاً، أي Authorithy. ولكنهم كانوا في واقع الأمر بلا سلطة، بل كانوا بحاجة الى واحدة من السلطات الثلاث لدعمهم. وهكذا بقيَ الأفندية طبقة لاسلطة لديها، بل اكتفت بالشرح والمدح الذي ينتقل بحسب الظروف بين إحدى السلطات الثلاث.

الأفندية والصحافة:

يمكن تعليل الانفجار الصحفي الذي حصل بعد الدستور ببحث طبقة الأفندية المتواصل، بوصفها حنيناً لسلطة رابعة وليدة، للتعبير عن نفسها في مواكبة العصر، مستغلة مناخ الحرية النسبي التي أتاحها الدستور.

لقد سعى الأفندية الى تمثيل روح العصر، لغة وفكراً. إنّ النقد الذي يوجّه للصحافة العراقية في ذلك الوقت بكونها مندفعة بالشتائم والمهاترات ولاتعرف الحلول الوسط، فهي مفرطة في التمسك بما ترغب فيه، مفرطة في الهجوم على ما لاتريد، مفرطة في كل شيء، حتى كأن الافراط هو العلامة الوحيدة على حياتها، يعود في الجزء الأكبر منه الى الوضع الثقافي الذي وجد الأفندية أنفسهم فيه. فجأة اكتشفت الأفندية أنه أصبح لهم صوت، ويجب أن يعبّروا من خلاله عن أنفسهم، فكأنهم

لم يصدقوا، فأفرطوا. لكنهم من ناحية أخرى لم يتحولوا الى سلطة بعد، بل مازالوا طبقة شارحة لإحدى السلطات الثلاث. فهم مثلاً لايستطيعون أن يموّلوا صحفهم ومنشوراتهم، بل يعتمدون على الهبات التي تقدمها لهم إحدى السلطات. وكان من الطبيعي أن تشكر هذه الصحف والمنشورات «الوجهاء» الذين يتبرعون لاستمرار بقائها. وطبيعي أن أي وجيه لم يكن ليرغب في بقاء صحيفة لاتدافع عنه، أو في الأقلّ تنافسه في السلطة. وهذا هو السبب الذي جعل أول ثلاثة كتب صدرت في العراق واحداً في مدح والٍ، والثاني عن أنساب العشائر، والثالث دينياً. واستمرّ الوضع نفسه في صحافة مابعد الدستور.

تذبذب الأفندية:

يصف المؤرخ البريطاني لونكريك الأفندية بأنهم كانوا «يقرأون ويكتبون، دون أن يتعلموا أشياء أخرى، ويتصفون بالرجعية، لكنهم متأدبون بالآداب الاجتماعية المقبولة، ويلبسون الملابس الأوربية المضحكة... كانوا لايقيسون الناس إلاّ بمقاييس الطبقة التي ينتمون إليها، ويحتقرون العشائر والفلاحين، ويصرّون على التكلم بالتركية بين العرب»[٧]. ونستطيع أن نستنتج أن وجهة نظر لونكريك هي وجهة النظر البريطانية من مثقفي ذلك الوقت. وتكاد تكون تكراراً لحيرة المس بيل إزاء المثقفين العراقيين في أوّل دخول الإنجليز الى العراق، حين وجدت تقلبهم من مدح الأتراك الى ذمهم ومدح الانجليز، واستخلصت من ذلك: «إن الكلمات عند الشرقيين هي مجرّد ألفاظ لاتعني شيئاً، فقد يقولون اليوم شيئاً وينقضونه غداً، وهم لايتركون هذه العادة أبداً»[٨].

يعلق د. علي الوردي على كلام لونكريك بأنه «قد يصدق على الكثير من الأفندية فعلاً، ولكننا يجب أن نعترف في الوقت نفسه أنهم كانوا نتاج ظروفهم الثقافية والاجتماعية. إنهم وجدوا أنفسهم قد تعلموا شيئاً من المبادئ والمصطلحات العلمية الحديثة، وهم يعيشون في مجتمع تغلب عليه الأمية والخرافة. فإذا تحدثوا فتح الناس أفواههم إعجاباً بحديثهم، فخُيّل إليهم أنهم من طينة تختلف عن طينة الناس حولهم. ولهذا وجدناهم يتعالون على الناس ويجعلون لأنفسهم نوادي خاصة بهم، ولا يكلمون الناس إلاّ من وراء أنوفهم. غير أنهم كانوا على الرغم من ذلك من عوامل التجديد في العراق، من حيث أرادوا أو لم يريدوا»(٩).

كان المجتمع يعامل الأفندية معاملة فيها مزيج من الاعجاب والاحتقار. فهو يعجب بالكلمات الكبيرة التي يختارونها، ويدهش لما يدافعون عنه من أفكار ومُثُل. ولكنه في الوقت نفسه يستخف بهم ويسخر من إفراطهم في الغرابة. يقول د. علي الوردي إنه شهد في صباه جماعة من العامة يثلبون أحدهم ويسخرون منه لأنه امتنع عن شرب الماء من طاسة المقهى بحجة احتوائه على «مقروب» وكان تهكمهم منه شديداً. ثمّ مرّت الأيام وإذا ببعض أولئك المتهكمين أصبحوا يتقززون من المقروب على منوال ما تقزز منه الذي تهكموا عليه سابقاً(١٠).

إنّ سعي الأفندية الى تجاوز الخطابية والمنبرية والتأثير الكلامي المجرد، باستغلال فورة الصحافة، مسألة طبيعية في حياة أية فئة مثقفة تمرّ بما مرُّوا به. يتحدث الفيلسوف الإيطالي غرامشي عن المثقفين الإيطاليين عام ١٩١٩ فيقول: «لم يعد بالإمكان أن يتمحور نسق حياة المثقف الجديد حول الفصاحة والإثارة السطحية والآنية للمشاعر

والأهواء، بل صار لزاماً عليه أن يشارك مباشرة في الحياة العملية، كبانٍ ومنظم مقنع دائماً، لأنه ليس مجرّد فارس منابر. بات لزاماً عليه أن يتغلّب على التفكير الحسابي المجرد، فينتقل من «التقنية - العمل» الى «التقنية - العلم»، والى النظرة التاريخية الإنسانية، وألاّ يبقى «اختصاصياً» دون أن يصبح «قائداً» (أي رجل سياسة بالإضافة الى «كونه اختصاصياً)»(١١).

إنّ ماحصل للمثقف الإيطالي عام ١٩١٩ شبيه بما حصل للمثقف العراقي (والعربي عموماً) بعد عام ١٩٠٨. ولكنْ في حين أفلح المثقف الإيطالي بالتحول الى سلطة (أو قائد سياسي كما يعبّر غرامشي) لم تسمح الظروف الاجتماعية والسياسية للمثقف العراقي أو العربي بالتحوّل الى سلطة رابعة منذ عام ١٩٠٨ حتى هذا اليوم(١٢).

الثورة الاتصالية:

لقد أحدث الانفجار الصحفي ثورة اتصالية في مجتمع شفاهي - أمي. فكان من الطبيعي أن يترجم هذه الثورة الاتصالية الى لغة الأدب على صعيدي الأفكار والمضامين معاً. وفعلاً فقد غيّرت الصحافة كثيراً من المفاهيم الأدبية التي وإن كانت تبدو لنا عديمة القيمة الآن، فقد كانت في وقتها ذات قيمة هائلة. وأهميتها في ميزان تاريخ الأدب تتجاوز بكثير أهميتها في ميزان النقد الأدبي. لقد خلقت الصحافة بمتغيراتها السريعة، ورغبتها في مواكبة ماهو آني، مناخاً ثقافياً جديداً مغايراً للمناخ الارتجالي السابق الذي يعتمد المؤثر الصوتي الخطابي. لقد أحدثت الصحافة من التغييرات ما لم يكن في حسبان أحد، وربما لم

يدرسْ تاريخ الأدب أهميتها حتى اليوم[١٣]. فعلى مستوى المضمون، اختفى كثير من الأنواع الأدبية القديمة بظهور الصحافة، في الوقت الذي ظهرت فيه أنواع جديدة. هكذا اختفت المقامة - مثلاً - والبند والمنظومة التعليمية، في حين ظهرت رواية الرؤيا والقصة والقصيدة القصصية والمقالة والبحث الأدبي. بل إنّ مفهوم الشعر نفسه تغير بتأثير الصحافة، فتحوّل من شعر الشفاهية الثانية الى شعر الالتزام النهضوي. وهو تغيير حمل معه مفهوماً جديداً للأنا الشعرية التي تحوّلت بدورها من «أنا مجردة» الى «أنا جمعية»، وقد بحثنا تفصيل ذلك في الفصول التالية.

كتب أحد الباحثين، وهو يتساءل عن سبب اختفاء «البند»: «ليس لديَّ تفسير مقنع لهزيمة البند من الميدان الأدبي»[١٤]. وكتب أحد المستشرقين عن سبب ظهور القصة: «إنّ أسلم مكانٍ وأدعاه الى أن تُعزى نشأة القصة الحديثة إليه هو الصحافة»[١٥].

لاتعليل لاختفاء أنواع أدبية، وظهور أنواع بديلة منها سوى الانفجار الصحفي الذي دشّنته طبقة «الأفندية» للتعبير عن نفسها في سباق السلطات الثلاث، وبحرص غامر على مواكبة العصر. ولا نستطيع أن نعزو ظهور النقد الأدبي لأول مرة إلاّ استجابة لهذه الرغبة الجارفة التي ساهمت في اختفاء أنواع، وظهور أنواع أُخرى بديلة. فلأوّل مرة صار النقد الأدبي يُكتب في الصحف دفاعاً وتنظيراً، وأحياناً مراجعة للأنواع الأدبية الوليدة.

أمّا على مستوى الأشكال، فاستطاعت الصحافة أن تخلص الأدب من تأثيرات الخطابة والمنبرية، فسقطت عنه الوسائل التزويقية والتزيينيّة، واكتفى بالاقتصاد اللغوي الأنيق الذي يحاول أن يصل الى

مايريد أن يعبّر عنه بأقصر الطرق. يصف د. علي الوردي تأثير الصحافة في الأدب العربي حينئذٍ فيقول: «أصبح الناس في حاجة الى أسلوب عصريّ بسيط يضع الألفاظ على قدر المعاني. فهم يريدون أن يفهموا الأمور الجديدة بسرعة، ولم يهن عليهم أن يروا كاتباً يتأنق في عبارته ويتنطع، ويلفّ بها ويدور، لكي يتباهى عليهم بمعلوماته اللغوية دون أن يعطيهم من المعنى ما يشبع نهمهم. وممّا ساعد على انتشار هذا الأسلوب ظهور الصحافة. فالصحافي يريد أن يصل بكتابته الى أكبر عدد من القراء، ولايهمه بعد ذلك أن يكون أسلوبه مسجوعاً أو مزركشاً. وعندما اخترع البَرْق وأُنشئت شركات الأخبار العالمية، خطا النثر العربي خطوة أخرى في سبيل الاختصار والتبسيط. فقد بدأت الصحافة تعتمد في أخبارها العالمية على الرسائل البرقية. ومن خصائص هذه الرسائل أنها تعنى بالاختصار كثيراً. فهي لاتستطيع أن تأتي باللفظة الزائدة من أجل التزويق. إنّ الألفاظ محسوبة عليها بثمن. ومن مصلحة شركة الأخبار أن لاتُفَرِّطَ بمالها فيما لاينفع»[١٦].

التقريظ والانتقاد:

عام ١٩٠٤ نشرت دار الهلال كتاباً عنوانه «تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب»، تحدّث فيه مؤلفه عن «علم الانتقاد». لكنّ الكتاب صدر غفلاً بلا اسم مؤلف. وطبيعيّ أن الوسط الأدبي العربي المشبّع بروح الإسناد والموثوقية، لم يكن ليرضى قبول كتاب بلا «مؤلف». وهذا ما دعا مؤلفه روحي الخالدي، وهو من تلاميذ مدرسة جمال الدين الأفغاني، الى إعادة نشره عام ١٩١٢، مثبتاً عليه اسمه هذه المرة، ولكن بعد أن

سبقه قسطاكي حمصي في إصدار كتاب عنوانه «منهل الوراد في علم الانتقاد»، صدر في القاهرة عام ١٩٠٧. وبذلك خسر الخالدي «أبوة» علم الانتقاد الحديث عند العرب. أرجح الظنّ أنّ هذين الكتابين، لم يكن لهما تأثير في الثقافة العراقية، ولذلك فقد تأخر ظهور مصطلح «الانتقاد» حتى عام ١٩١٠.

يصرّ بعض الباحثين على أنّ «باب المشارفة والانتقاد» أفردته مجلة «لغة العرب» التي كان يُصدرها الأب أنستاس ماري الكرملي في عددها الأوّل الصادر في شهر رجب سنة ١٣٢٩ الموافق شهو تموز (يوليو) سنة ١٩١١(١٧). إنّ شيوع ظاهرة ثقافية معينة، أو مصطلح ما، لايمكن إلاّ أن يكون نتيجة جهود جماعية لافردية. وتقتضي الأمانة التاريخية أن نشير الى أنّ هذا الباب لم يكن من مبتكرات «لغة العرب»، بل سبقتها إليه بما يزيد على السنة مجلة «العلم« التي أصدرها السيّد هبة الدين الشهرستاني في بغداد سنة ١٩١٠، حين استحدثت باباً سمته «باب التقريظ والانتقاد»، نبّهت فيه الى أصل الكلمة بقولها:

«فتحنا هذا الباب لفوائد جليلة كإعلام القراء الكرام بظهور كتاب نافع، أو صحيفة مفيدة، زينت عالم المطبوعات حتى يطلبوها ويستثمروا منها، وكذلك انتقادنا في مسألة علمية ينفع القارئين، عسى أن يصلح به فاسد أو تنكشف به حقيقة. ولا تَرْهب من كلمة الانتقاد فإنها تكون في الخير والتفخيم، كما تكون في الشر والتوهين. ويسمّى هذا الباب عند الافرنج (critic)، أي إبداء الرأي فيما يُقرأ ويكتب حسناً أو قبيحاً»(١٨).

كانت مجلة «العلم» تسعى الى التحديث بمفهومه المعاصر، وتؤكد في برنامجها الافتتاحي على ضرورة الحداثة - بمعناها اللغوي – في الصحافة: «الأصل المحفوظ والمعنى المراعى وجوباً في كل صحيفة هو كون المباحث والمقالات المندرجة مكتسية حلل الحداثة والصباوة، أي ينبغي نسجها على طراز أنيق، حديث غير عتيق، تتضمن معنى مستحدثاً لم تنسج عليه عناكب القدم، كاختراع جديد، أو اكتشاف جديد. أو أسلوب جديد، أو رأي جديد، أو شعر جديد، أو واقعة حادثة». وتزيد «العلم» المسألة وضوحاً بتفريقها بين وظيفة الكتاب ووظيفة الصحيفة:

«الصحف أخص معنى من الكتاب، فإنّ الكتاب الجديد يجوز أن لايشتمل على كل ذلك، بل تكون حداثته بحداثة وضعه وتأليفه، ولايجوز ذلك في الصحف».

حين كانت «العلم» مواكبة للأفكار العلمية الحديثة، كانت «لغة العرب» مواكبة للأفكار اللغوية الحديثة: «ممّا يوسّع لغتنا الشريفة، ويحدو بنا الى مجاراة الأقوام المتقدمة في الحضارة المنيفة، ما يُستحدث فيها من الموضوعات العصرية، والمدلولات العقلية والأدوات الفنية أو الصناعية، والتصاوير الخيالية، والأفكار العلمية التي لامقابل لها ولا مرادف في لساننا في هذا العهد»[١٩].

كانت «الحداثة» النقدية في كلتا المجلتين تعني مواكبة الزمن بمتابعة كل ماهو عصري وآني. وفي حين اختارت (العلم) مواكبة الزمن علمياً وفكرياً، اختارت (لغة العرب) مواكبته لغوياً وأدبياً. ولذلك حرصت «لغة العرب» أن يشتمل كل عدد من أعدادها على رواية

تاريخية أو خيالية، إدراكاً منها أن «الرواية» - وهي تعني عندها القصة أو الحكاية - هي فن أدبي من ثمرات الصحافة الحديثة حينئذٍ.

لقد فرضت مواكبة الزمن على الممارسات الثقافية في ذلك الحين، أن تكون بنت لحظتها، لذلك يظهر عنصر «الزمانية» واضحاً كلّ الوضوح في جميع هذه الممارسات. وبسبب ضغط العنصر الزماني الآني، لم يعمل صحفيّو أوائل القرن على إحياء التراث النقدي العربي القديم، بل اكتفوا بتقديم رؤيتهم المعاصرة الخاصة، برغم أن العدد الأكبر منهم كان قد تخرج في مدارس دينية كانت على تماس نوعاً ما بالتراث الأدبي السابق.

ومثلما لايستطيع الديوان أو المقهى أن ينظر الى أبعد من الماضي، ولاتستطيع الصحافة أن تنظر الى أبعد من الحاضر، يريد التأسيس النقدي الحقيقي أن لايكتفي بأحد هذين البعدين فقط، بل أن ينظر الى المستقبل أيضاً، الذي يتيح له إمكان مراجعة الذات. وهذا ما لم يتحقق فعلاً في النقد العراقي إلاّ مع النقلة التي جرّبها الرصافي وجيله حين فكّر بفضاء الكتاب.

الهوامش

(١) - عباس العزاوي : تاريخ الأدب العربي في العراق ٢/ ٢٥٥ - ٢٦٩ .

(٢) - رفائيل بطي : صحافة العراق ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٤١ .

(٣) - المصدر نفسه ص٤٣ .

(٤) - يذكر المؤرخ الفرنسي كينيه أنّ عدد سكان العراق عام ١٨٩٠ كان (١,٨٣٠/ ٢٨٠) نسمة . ويُستخلص من ذلك أنّ «نسبة المتعلمين الى مجموع سكان العراق كانت ضئيلة جداً ، حيث كان المتعلمون من سكان المدن فحسب يؤلفون نسبة مقدارها نصف بالمائة . ثمّ أصبحت ٥ - ١٠٪ في مطلع القرن الحالي» . نقلاً عن د . جميل موسى رضا : تاريخ التعليم في العراق منذ عهد الوالي مدحت باشا الى نهاية الحكم العثماني رسالة ماجستير مخطوطة - كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٢٨ .

(٥) - يختلف تعريفنا للسلطة هنا عن تعريف ألفن توفلر الذي يعرفها بأنها «استخدام العنف والثروة والمعرفة بأشمل معانيها لجعل الناس تتصرف بطريقة معينة» . انظر : ألفن توفلر : تحول السلطة ، ص٣٠ . والحقيقة أنّ تعريفه يصحّ على المجتمعات الرأسمالية المتأخرة ، ولكنه لا يصحّ على المجتمعات الخراجية العربية في بداية القرن ، لأنه يفترض وجود سلطتين لم تعرفهما المجتمعات العربية ، وهما سلطة التاجر وسلطة المثقف .

(٦) - تعليقات الأب انستاس ماري الكرملي على كتاب تذكرة الشعراء ، أو شعراء بغداد وكتابها ، بغداد ، ١٩٣٦ ، ص٨٥ .

(٧) - لونكريك : أربعة قرون من تاريخ العراق ، ترجمة جعفر خياط ، ص٣٢٨ .

(٨) - د . علي الوردي : لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث ٤/ ٣٧٣ .

(٩) - د . علي الوردي : المصدر نفسه ٣/ ٧ .

(١٠) - المصدر نفسه ٣/ ٧ .

(١١) - انطونيو غرامشي : قضايا المادية التاريخية ، ترجمة فواز طرابلسي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص١٣٢ - ١٣٣ .

(١٢) - يلاحظ توفيق الحكيم : «إنّ تكوين الأحزاب بعد ثورة ١٩١٩ وتنافسها على اقتسام أصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الأحزاب في أيدي تلك الطبقة ، ولم يُسمَحْ للمفكرين والمثقفين الحقيقيين إلا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا

ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه الأحزاب ، واقتصر نشاطها على الجانب السياسي . . . أما الكاتب المفكر المثقف في نظرها فكان في الأغلب مجرد قلم مستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها » ،

انظر غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(١٣) - صاحب ظهور الصحافة وعي بأهميتها ، ولعلّ قصيدة «الصحف» لمحمد باقر الشبيبي من نماذج هذا الوعي :

صوت الشعوب وصيتها الصُحُفُ
تجري بهم للمجد إنْ وقفوا
ماذا أقول وكيف أذكرها
وبأي وصف مثلها أصفُ
عرفوا الحقوق وكلّ عارفةٍ
فيها ، ولولاها لما عرفوا

لغة العرب ، ج٣ ، أيلول ١٩١٢ ص٨١ .

(١٤) - عبد الكريم الدجيلي : البند في الأدب العربي ، بغداد ، ١٩٥٩ ، ص (غ) .

(١٥) - جون توماس هامل : جعفر الخليلي والقصة العراقية الحديثة ، ترجمة : وديع فلسطين ود . صفاء خلوصي ، بغداد ، ١٩٧٦ ص٢٧ .

(١٦) - د . علي الوردي : أسطورة الأدب الرفيع ، بغداد ، ١٩٥٧ ص٢٦٤ .

(١٧) - د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ص٢٧ .

ود . عبد الإله أحمد : في الأدب القصصي ونقده ص١٥ .

(١٨) - مجلة العلم ، العدد الأول ، المجلد الأول ، ربيع الأول ١٣٢٨هـ الموافق ٢٩ آذار (مارت) ١٩١٠م ص٤٣ .

(١٩) - مجلة لغة العرب ، العدد الأول ، المجلد الأول ، رجب ١٣٢٩هـ الموافق تموز (يوليو) ١٩١١ .



اشتباك الفضاءات الاتصالية

في قصة «حكايات يوسف» لمحمّد خضّير، يذهب صديق الطبّاع المشهور الى مبنى دار الطباعة المتكّون من اثنتي عشرة طبقة، ويرى آلات الطبع الحديثة، وأجهزة الحاسوب، والأحبار، والمطابع المختلفة. في كل طابق آلة تعود الى تاريخ ما. لكنّ يوسف الطباع يصطحب صديقه الى المهبط، وفي الطابق الأخير يكشف له سرَّ المطبعة اليدوية التي نشر بها العثمانيون جريدة (النضير)، واستعملتها السلطات البريطانية لنشر بياناتها(١). وظيفة هذا الخيال السردي أن يجمع تنافر الأزمنة الإعلامية المتعددة في مبنى واحد، وعلى الترتيب، ما حدث في الماضي، وما يحدث الآن، وما سيحدث في المستقبل. غير أنّ تداخل الأزمنة الإعلامية الفعلية في العراق في بداية القرن، كان أكثر تنافراً من هذا الخيال السردي بكثير: أدوات إعلامية بدائية تعتمد على ثقافة الحشد، مطابع حجرية، مطابع رصاص، مجلات، جرائد، إذاعة... الخ. كان تنافر الفضاءات والوسائط الإعلامية متجاوراً، لا على الترتيب، في مبنى واحد، وطابق واحد، وزمن واحد. ولهذا التجاور ثمنه، لأنّ الفضاء أو الوسط الاتصالي، ليس حيادياً. إنه ليس إطاراً خارجياً لتجميع الأقوال، بل هو كيانها المؤسس، الذي ينظم مختلف أنواع الخطاب ويجمعها حول بؤرة تدور في فلكه. «إن كل ثقافة - كما يقول دوبريه - تتحرك في أوكسجين اتصالي ذي شرائح متعددة، هي مهد الحياة الرمزية لعصر معين»(٢).

في البداية كان الحشد أول فضاء اتصالي. مع ظهور الكتابة في بلاد سومر وأكد، صارت الألواح الطينية المفخورة الفضاء الثاني. ثمّ تبعتْهما في مصر الفرعونية البرديات، التي غيرت نمط الكتابة ونوع الأقلام. لكنّ الكتابة لم تستطْع إزاحة إعلام الحشد، لا في العراق القديم ولا في مصر، لأنّ القانون الذي يحكم الفضاء الاتصالي هو الاقتصاد في الإنتاج والترف في التوصيل. ولم تكن الكتابة القديمة ترفاً للجميع، بل ظلت حكراً للمؤسسات الثقافية والدينية التي تحتفظ لنفسها فقط بحقّ امتلاك «أسرار» العلوم. فبقي الحشد الفضاء الاتصالي الوحيد لثقافات الشعوب الزراعية. يقول توفلر: «إنّ أغلب الاتصالات في مجتمعات الموجة الأولى أو المجتمعات الفلاحية كانت تُنقل من الفم الى الأذن وجهاً لوجه بين مجموعات صغيرة جداً. وفي عالم يخلو من الصحف أو الإذاعة أو التلفزيون، كانت الوسيلة الوحيدة لايصال رسالة الى جموع المتلقين هي تجميعهم في حشد واحد. فالحشد في الواقع هو أول وسيط إعلامي... لقد لعب الحشد دوراً جوهرياً في التاريخ»[٣].

مع اكتشاف مجرة غوتنبرغ بدأت الثورة الاتصالية في حضارة الموجة الثانية، وظهرت المطبوعات، وأصبح الورق وسيطاً اتصالياً جديداً، بعد البرديات والألواح الطينية والمخطوطات. بالطبع كانت مادة المطبوعات والمخطوطات واحدة، وهي الورق، لكن الفرق الكبير بينهما، يظلّ أنّ الطباعة تستطيع أن تضاعف الكتاب آلاف المرات، بينما يبقى المخطوط واحداً. ومن ناحية أخرى تختلف الطباعة الحجرية عن الطباعة بالرصاص في شكل الحروف. المطبوع الحجري أقرب الى المخطوط، لأنه مكتوب باليد، ويحمل بصمة صاحبه. أمّا الطباعة بالرصاص، فأكثر

يسراً، وأقلّ جمالاً. ومثلما حصل في السابق حين استأثرت مصر القديمة بالبرديات الأيسر استعمالاً من الألواح الحجرية في العراق القديم، استأثرت القاهرة الحديثة واسطنبول باستعمال الرصاص، في حين بقي العراق وإيران يستعملان الطباعة الحجرية. ربّما لأنّ الرصاص أغلى كلفة من الحجر، وأكثر تعرضاً للسرقة من لدن القواتّ العثمانية التي كثيراً ما كانت تنهبه لتعيد صبّه في خراطيش بنادق جنودها.

مهما يكن الأمر، فقد ابتلعت الطباعة المخطُوط والتهمته، حين تولدت عنها الكتب والمجلات والجرائد. وهكذا الشأن في كلّ فضاء جديد. يقول دوبريه: إن التلفزيون يسيطر على الإذاعة، والإذاعة تسيطر على الصحيفة، والصحيفة تسيطر على المطبوع، والمطبوع يسيطر على الكتاب، والكتاب يسيطر على المخطوط[٤].

سنحاول في الصفحات القليلة الآتية أن نفحص «درجة نقاوة الأوكسجين» في الفضاءات الاتصالية في عراق بداية القرن.

سيمياء الفتوى:

في عام ١٨٩١ أصدر الميرزا محمد حسن الشيرازي فتواه الشهيرة من معتكفه في سامراء بتحريم التبغ. ولم تكن الفتوى تزيد على سطر واحد: «التدخين حرام، ومن يدخن فكأنما يحارب إمام الزمان». وانتشر نص الفتوى في جنبات إيران بسرعة البرق، بحيث أنه بعد وصول خبر الفتوى ببضع ساعات كانت آلاف النسخ منها تدور بين أيدي الناس[٥].

وفي عام ١٩١٤، أصدر السيّد محمد سعيد الحبوبي فتوى مماثلة جمع بها خمسة عشر ألف مجاهد، وذهب بهم الى القرنة للاستعداد لمحاربة

البريطانيين. وفي عام ١٩١٧ كتب السيّد كاظم اليزدي، المرجع الديني في النجف، كلمات ثلاثاً هي: «نعم الصلاح في الإصلاح»، فأخمد بذلك ثورة النجف المعروفة. ويصحّ الشيء نفسه على فتوى الشيرازي في ثورة العشرين. فما هي الفتوى؟.

كلمات قليلة يطلقها رجل دين معتكف تتسبّب في إيقاد ثورة أو إخمادها. من أين تأتي قوة هذه الكلمات؟ غالباً ما تبدأ الأشياء بالشكل الآتي: يقدم شخص ما ورقة استفتاء للفقيه يسأله رأيه فيها، فيتناول الفقيه ريشته ويرسم بعض الحروف. لايهم خط الفقيه أو سلامة لغته. المهمّ هو الدلالة الرمزية لها، لأنها تخاطب رأس المال الرمزي للجماعة. ما إن تخرج هذه السطور من معتكف الفقيه، حتى تتناسل وتشيع ويعلم بها القاصي والداني. طبعاً، لايستعجل الفقيه، بل يتريث في إصدار فتواه، حتى يتجمع لديه عدد كبير من الاستفتاءات التي تطلب رأيه. وحين يتأكد تماماً أنّ فتواه ستكون في موعدها، وستصيب غايتها، يطلقها. هذا التريث ينقل حقيقة ضمنية، وهي أن الفقيه يجب أن يتأكد أنه سيخاطب لاشعور الناس. من هنا تأتي قوة الفتوى، لأنها تناشد الرصيد الرمزي للجماعة، التي تنتظر هذه المناشدة بالضبط. لذلك فالفتوى تختلف عن قوة التأثير الحسّي الانفعالي في الخطبة، وتختلف عن قوة الإقناع الشعورية في الجريدة.

لقد وفرت الإيديولوجيا للفقيه الشيعي أن يختلف عن زميله السني فبينما كان الفقيه السنّي موظفاً عند الدولة، يقدم ولاءه لها، ويتقاضى منها حقوقه، لم يعترف الفقيه الشيعي بدولة رسمية، لأنّ الدولة الإسلامية مؤجلة في رأيه حتى يظهر «صاحب الزمان». هذه العلاقة

بالدولة تجعل فتاوى فقهاء السنة استمراراً للمواقف الرسمية للدولة، إلاّ في القليل النادر، في حين تجعل فقهاء الشيعة أكثر ارتباطاً بهموم الناس الذين يستحصل منهم الفقهاء الحقوق الدينية من زكاة وخمس. بعبارة أخرى، مثلما تخضع فتاوى رجل الدين السني لضغط الدولة، تخضع فتاوى رجل الدين الشيعي لضغط العامة. ممّا يُذكر أنّ الميرزا حسين النائيني أصدر في شبابه، خلال الاندفاعة الفكرية للثورة الدستورية (١٩٠٦) كتاباً متنوراً دعا فيه الى تحرير المرأة، وإطلاق الحقوق المدنية. ولكنّه بعد أن تقدّم في السنّ، ووصل الى مرتبة الاجتهاد، صار يعمل على التخلص من هذا الكتاب، ويدخر مكافأة لكلّ مَن يأتيه بنسخة منه لإحراقها. لقد فطن بعد حصوله على مرتبة الاجتهاد، أنّ عليه أن يضحيَ ببعض أفكاره، لكي تُقبل فتاواه. ونتيجة هذا الرضوخ لأفكار العامة انفصمت عرى العلاقة بين المجتهدين والأفندية، برغم أن كثيراً منهم كانت تربطهم صداقات وثيقة، وبينهم وبين رجال السياسة من العسكريين. وبسبب تمسّك رجال الدين بثقافة الفتوى وإعلامها وحده، بعد الانفجار الصحفي، وتوالي الموجات الاعلامية المترادفة التي يبتلع فيها اللاحق السابق عليه، وجد المجتهدون أنّ حصان العامة الذي راهنوا عليه خاسر، وأنهم محكومون بـ «الاعتكاف» بمعناه الحرفي.

خطأ طالب النقيب:

طالب النقيب من أخطر الشخصيات العراقية في بداية القرن. حاول الاستقلال بالبصرة عن السلطة العثمانية، وقتل قائد حاميتها فريد بك،

ومتصرف الناصرية، بشير مجدي بك (شقيق ساطع الحصري) سنة ١٩١٣[٦]. وبعد دخول الانجليز الى العراق كان طالب النقيب من أقوى المرشحين للعرش. يذكر الريحاني أنه «كان يطوف البلاد يومئذ بصفته وزير الداخلية (في أول مجلس تأسيسي قبل قدوم الأمير فيصل الى العراق) ساعياً في سبيل المجد الوهاج، طالباً العرش والتاج. فتعقبه الانجليز وألقوا القبض عليه بحيلة لاتليق بهم، وأجلوه عن البلاد»[٧].

اشتهر طالب النقيب بعدائه للدولة العثمانية، ومطالبته باستقلال العراق، ولكنه بعد دخول الانجليز صار «يفضل أن يحارب أهل العراق الى جانب الأتراك، أو على الأقل، عدم التعاون مع الانجليز»، لأنه يعتقد أن الدول الأوربية كلّها تطمع في أرض العرب. يصف المؤرخ د. عبد العزيز نوار شخصية طالب النقيب بقوله: «كان أكثر رجالات العراق نشاطاً، وكان طموحاً وعلى علاقات سياسية واسعة مع الأمراء والحكام في المحمرة والكويت ونجد. وكان يسعى الى حكم ذاتي للعراق قبل الحرب العالمية الأولى، ورفض التعاون مع الإنجليز على اعتبار أنهم محتلون غاصبون... وتطلّع الى أن يكون أول حاكم عراقي لبلده. وهناك بعض من كتاب العراق المتأخرين من يتحدث عن أن طالب النقيب كان داعية للنظام الجمهوري. ولكنّ مدى ارتباط النقيب بالفكر التحرري السياسي والاجتماعي لشعبه كان لايتمشى مع الفكر الجمهوري التقدمي، فارتباطاته هو نفسه ذات طابع عشائري»[٨].

لاتعنينا هنا أفكار طالب النقيب، ولكن يُفهم من الأدبيات العراقية التي كانت تلحّ على النظام الجمهوري منذ إعلان الدستور العثماني أنها أخذته بمعنى «الحكم الانتخابي». وهذا ما عمل عليه طالب باشا الذي

كان «قد أمعن في التطواف والخطابة، وتوسع في سياسة الانتخابات والتاج، فأزعج فريقاً من الأمّة وخصوصاً فضيلة (عبد الرحمن) النقيب»[9]. هنا يصحّ أن نسأل: كيف نجح الانجليز في التخلص من طالب النقيب، ونفيه خارج البلاد، بمؤامرة واضحة الدناءة، دون أن يثير هذا الفعل أيّ صدي يُذكر على المستويين الشعبي والاجتماعي؟

كانت سياسة طالب النقيب، شعبياً، أن يأخذ من الأغنياء (وهم في الغالب: اليهود والمسيحيون) ويعطي الى الفقراء. وقد شبهه القنصل الفرنسي في العراق بـ «روبن هود»[10]. وهذا ما جعل الأغلبية العظمى من ذوي النفوذ الاقتصادي والديني تنفر منه، ولاتبالي بنفيه.

أمّا إعلامياً، فيمكن تقسيم سياسة طالب النقيب الى مرحلتين: العثمانية والانجليزية. في الفترة العثمانية. كان طالب باشا يجمع إليه الشعراء، ويجزل لهم العطاء، ويتصرف كملك حقيقي. يذكر الدكتور البصير أنّ الشاعر عبد المطلب الحلي كان متحمساً جداً لدعوته، وصاو يتجول في المدن العراقية للتبشير بأفكاره. وقد حرص النقيب على إخراج عدد من الكتب، أغلبها منشور في مصر، بطبعات مذهبة ومزخرفة وأنيقة جداً، تتصدرها صورة طالب باشا. غير أنّ جميع هذه الكتب كانت مجاميع شعرية تتغنى بمجد النقيب الشخصي. ولم يُعرف عن النقيب اهتمام بالصحافة، باستثناء جريدة «الإيقاظ» التي أصدرها سليمان فيضي، وتوقفت عن الصدور عند سفره الى الموصل (١٩١٠). وانصرف بعد ذلك لكتابة أول رواية، أو عمل سردي عراقي طويل، هي «الرواية الإيقاظية» (١٩١٩). ولم يعزز عمليه بثالث إلا في عام (١٩٥٢)، حين أصدر كتابه «في غمرة النضال». وهناك أخبار تقول إن

طالب النقيب اتفق مع عبد الرحمن الكيلاني النقيب لإصدار صحيفة، قررا استدعاء الرصافي من القدس لرئاسة تحريرها، للمطالبة بشعار «العراق للعراقيين»، غير أن المشروع لم يتحقق.

في فترة الاحتلال الانجليزي، كان النقيب يعتمد على ملكته الخطابية، التي لم يمهله الانجليز بما يكفي من الوقت لتجريب نجاعتها، حين نفوه عن البلاد. ويمكن القول إن إخفاق النقيب سياسياً في الفترتين، كان يتعلق بالفضاء الاعلامي الذي اختاره. فهو في أثناء الحكم العثماني، ومع انفجار الصحافة، اختار الدعوة بالشعر، ولكن لا الشعر المتأثر بالصحافة، بل شعر الشفاهية الثانية، الذي ظلّ وفياً لتقاليد الشفاهية الأولى، حتى بعد نشره في الكتب الأنيقة. واختار في فترة الاحتلال الانجليزي: الخطابة. وهي أيضاً أول وسيلة شفاهية ذات فعالية مباشرة وسريعة الزوال. وفي كلتا المرحلتين، كان التوقيت الزمني لساعة النقيب الإعلامية متأخراً بانصرافه لفضاء الحشد الشفاهي، في حين كان خصومه الانجليز يفكرون بطريقة أخرى.

احتلال الصحافة:

كان العثمانيون، قبل انسحابهم من العراق، قد استنزفوا قدرات البلد في حروب أهلية محلية أطلق عليها الأهالي اسم «الدقات» أو الوقائع، وتزامن ذلك مع أزمة ورق عالمية، وأزمة نقدية كبيرة. وحين دخل الانجليز فهموا ما لم يفهمه العرب ولا العثمانيون. كانوا يعرفون تماماً كيفية السيطرة على العقول والتلاعب بها، ولذلك اهتموا مبكراً ومنذ بداية دخولهم «بالمطبوعات للسيطرة على وسائل الإعلام، لمخاطبة

السكان والتأثير فيهم، حيث عمدت السلطات العسكرية الى مصادرة مطبعة الولاية في البصرة، وشراء المطابع الأهلية الموجودة في المدينة»[١١]. كان الانجليز يعملون على خلق سياسة اتصالية يستطيعون من خلالها ترسيخ هيمنتهم في القطاع الثقافي المؤثر، لأنهم يعرفون أن التكنولوجيا، متمثلةً في صحافة ذلك الوقت «تتفاعل مع كلّ جانب من جوانب الوعي المعاصر. فالتكنولوجيا منذ بداية نشأتها حتى استخدامها تقع في معظم الأحيان في قبضة قطاع أو آخر من قطاعات الطبقة المسيطرة على النظام الاجتماعي.. وبوصفها تركيباً اجتماعياً، فهي ليست محايدة، إنما تحمل سمات النظام الاجتماعي الذي أنتجها»[١٢]. هكذا لم يسمح الانجليز بالعمل في صحافتهم، تحريراً أو نشراً، إلا لذوي الميول الموالية لسياسة الانتداب، ولاسيمّا العسكريين منهم. فكأن ما حصل احتلال للصحافة، جعل الأهالي يعتبرون التسليم به خيانة وطنية.

النفي الى المقهى:

هكذا وجد الأفندية أنفسهم بين نارين: البطالة الثقافية أو الخيانة الوطنية. وقد فضّل أكثرهم الأولى على الثانية.

قبل ذلك الوقت كانت المقاهي التقليدية في العراق أماكن لطرب النخبة العثمانية. لكنّ حالة البطالة الثقاقية التي عاشها الأفندية دفعت بهم الى منفى طوعيٍّ جديد هو «المقهى». ففي الوقت الذي نفت فيه السلطات البريطانية الوطنيين المشاركين في ثورة العشرين الى خارج البلاد، نفت الأفندية، أو اضطرتهم الى نفي أنفسهم في المقاهي. ومنذ ذلك الحين، برزت المقاهي «الاختصاصية»، إذا صحّ التعبير. فصارت

هناك مقاهٍ للأفندية، ومقاهٍ أخرى للشعراء وغيرها للسياسيين. يذكر أمين الريحاني في زيارته للعراق عام ١٩٢١: «ليس في الأقطار العربية كلها مَن يشغفون بالسياسة شغف العراقيين. في مدينة بغداد مثلاً ثلاثمئة مقهاة، وفي كلّ مقهاة عشرون سياسياً في الأقل، يدخنون الأرجيلة ليل نهار، ويديرون شؤون العرش والانتداب. ولكلّ سياسي رأي في السياسة الدولية وسياسة العراق، غير رأي زميله وجاره. إلا أنهم لحسن الحظ يدخنون وينسون. إنّ في الأرجيلة لتعتصم الأمة»[١٢].

وبمرور الزمن ستنمو هذه المقاهي نمواً «اختصاصياً» آخر، فتظهر مقاهٍ للمحامين، ومقاهٍ للفنانين، ومقاهٍ للطلاب، ومقاهٍ للساسة. مقاهٍ للفئات المختلفة والأحزاب المختلفة. في مقالة «المقاهي الأدبية» يتحدث حسين مردان عن مقاهي الخمسينيات، ويشير الى أن أدباء تلك الفترة كانوا يناقشون ما سيصدر في الصحف قبل نشره. بعبارة أخرى، كانت «الصحف» تحرّر في المقاهي، وبذلك تخضع الصحف، التي هي وسيط كتابي يرتبط بالآنية المتغيرة كما رأينا، لسلطة الشفاهية الثانية وإعلام الحشد في المقهى.

في هذه الخلاصة، يقدم الريحاني صورة دقيقة عن مقاهي ذلك الوقت. إذ لم تعد أماكن طرب، بل هي الآن «صحافة شفاهية» بدلاً من الصحافة الغائبة. إنّ الأفندية العاطلين عن ممارسة فعالياتهم الثقافية والنقدية، يمارسونها في المقهى. وبذلك يسرّبون مشاعرهم المكبوتة بالكلام، ويتطهرون منها بالحوار، الذي يريح الجميع ولايُلزم أحداً. فالكلمات في آخر الأمر تتطاير مع دخان الأرجيلات وتُنسى. إنّ اعتصام الأمة العراقية الذي يتحدث عنه الريحاني، منفى طوعي فرضه على أنفسهم الأفندية

المغتربون عن بيئة وضعتهم بين خيارين، أحلاهما مر. لكنّ الدور الجديد للمقهى بديلاً عن الصحافة دور مستحيل. فالهدف من الصحافة ليس النقد للنقد، بل النقد للعمل. أمّا صحافة المقاهي فالنقد فيها للترويح عن النفس، لا بمعنى الطرب، بل بالمعنى الأرسطي لكلمة «تطهير» الانفعالات. وبالتالي، لوأد الدور الذي وعدت به الصحافة بعد الدستور في التحوّل من التقنية - العلم الى التقنية - العمل. ولكن أيّ عمل يُرجى من صحافة تتطاير كلماتها مع دخان الأرجيلات؟

القبعة والعمامة والطربوش:

لقد علمتنا دراسة رولان بارت للأزياء أنها تتصرف كالكلمات تماماً، وتتحدث مثلها بلغة اجتماعية. فكما تنخرط الكلمات المفردة في علاقتين أفقية وعمودية مع بقية الكلمات الأخرى، لتكوّن الجمل، أي في علاقات تتابعية syntagmatic لكل كلمة بما يجاورها من كلمات حاضرة، وتبادلية paradigmatic بما يمكن أن يقع مكان الكلمة من كلمات غائبة، كذلك تقع أنظمة الملبس في علاقتين أفقية وعمودية، أو تتابعية وتبادلية. إذ يمكن تقسيم نظام الملبس الى ألبسة بحسب أعضاء الجسم المختلفة: الرأس، الصدر واليدين، البطن والقدمين. للرأس مثلاً ألبسة مختلفة: العقال، الطربوش، السدارة، العمامة، القبعة، الخوذة.. الخ. وكلّ وحدة من هذه الوحدات الملبسية ترتبط بعلاقتي حضور وغياب، فهي يجب أن تنسجم مع ألبسة بقية أعضاء الجسم الأخرى من ناحية، وتتبادل الموقع مع ألبسة العضو نفسه. لايمكن مثلاً لبس الخوذة مع العقال، بل لابدّ من الاختيار بينهما، ثم بعد ذلك التوفيق بين هذا

الاختيار وألبسة أعضاء الجسم الأخرى. وحين تنسجم الألبسة المتجاورة مع بعضها، فهي «تتكلم»، وتؤدي وظيفة اجتماعية تتحدث عن منزلة الشخص، أو مهنته، أو انتمائه، أو عقيدته، أو دينه أو وضعه. بعبارة أخرى، تتحدث الألبسة عن هوية الشخص الاجتماعية. لرجل الدين ملابس، وللمحامي في المحكمة ملابس، وللشرطة ملابس، وللنوم ملابس، وللاحتفال ملابس[١٤].

كانت مشكلة الملابس مشكلة عثمانية موروثة، واجهتها الدولة عند تغيير ملابس الانكشارية، وعند تمييز ملابس المسيحيين واليهود عن ملابس المسلمين. وبعد دخول الانجليز ظهرت ملابس جديدة، إذ دخلت معهم (الشفقة) أو القبعة. ويبدو أن فكرة الزيّ المناسب للعراقيين كانت تعتمل في نفس الملك فيصل الأول في السنة الأولى من حكمه. يروي أمين الريحاني أنه سأل سؤالاً ظنه مضحكاً «لكنه لم يُضحك أحداً.

- ما رأيك يا أمين في العمامة والبرنيطة، وأي شكل تظنه يصلح لنا في العراق؟».

الظاهر أنّ الريحاني لم يفهم سؤال الملك، فهو لايحفل بالزيّ في ذاته، بل بما يختفي وراءه من مرجعية ثقافية. كان الملك يعرف جيداً صراع السلطات الثقافية الخفي في ملابس الرأس الثلاثة (القبعة والعمامة والطربوش). وتوضح بقية الحوار أن الريحاني راح يستعرض أمام الحضور معرفته بالقبعة في اليمن: «قلت إن العرب في تهامة وفي اليمن يلبسون الشبقة أي البرنيطة وهي صنع أيديهم ليقوا رؤوسهم حرّ الشمس وهم عرب مسلمون، فما ضرّ العرب في الأقطار التي يشتدّ فيها حرّ الشمس مثل العراق لو اقتدوا بهم؟ وكان ما قلته جديداً عند كلّ

الحضور ما عدا جلالته لأنه قاد مرة حملة على الإدريسي في تهامة، وعلم بتلك القبعات الكبيرة المصنوعة من القش. فدار الحديث على الخوذة وقبعة البلاط: السدارة والطربوش. ولم يجيء أحد بكلمة تضحك أثناء البحث»[١٥].

واضح أنّ الملك كان يفكر بالملابس التي تمثل السلطة الاجتماعية: العمامة، غطاء رأس رجل الدين، والسدارة والطربوش، غطاء رأس الأفندية، والقبعة، غطاء رأس رجل الانتداب. وتخفي جميع هذه الأغطية تحتها رؤوساً «مثقفة». أمّا غطاء الرأس الأكثر شيوعاً حينئذ، وإن لم يذكره أحد، فهو «العقال».

كانت أغطية الرأس تعكس الصراع الخفي حول السلطة، وتحوّله من صراع ثقافي الى صراع ملبسي. وانعكس وعي هذا لدى شاعرين عُرفا بحسّهما الفكاهي. من النكات التي تروى عن الزهاوي أنه كان يُكثر الاستشهاد بالبيت الذي استشهد به الحجّاج حين وفد الى الكوفة، محوِّلاً «العمامة» فيه الى «سدارة»:

أنا آبن جلا وطلاّع الثنايا   متى أضع (السدارة) تعرفوني*

أما الشاعر الشعبي الشيخ عبّود الكرخي، فاشتهر عنه بيته المثل: «كانت عايزه التمَّت مع الطربوش»، والمعنى كانت ناقصة فاكتملت بلبس الطربوش. ويعبر الجواهري الشاب عن نزعه العمامة:

(*) من الواضح أن الزهاوي كان يرى في الملك فيصل الأول حجاجاً ثانياً، وأن السدارة لباس فيصلي. وكانت تدعى بالفيصلية أيضاً - .

قال لي صاحبي الظريف وفي الكفِّ
ارتعاش وفي اللسان انحباسهْ
أين غادرتَ عِمّةً واحتفاظاً
قلتُ إني رميتها في الكُناسهْ

الحصري والشهرستاني:

آثر العراقيون، إذن، في مطابعهم استخدام الطباعة الحجرية، لأنّ الحجر أقلّ كلفة من الرصاص، ولأنّ العثمانيين كانوا كلّما دخلوا مدينة هجموا على مطابعها، وأعادوا صبَّ الرصاص في خراطيش بنادقهم. غير أنّ استخدام المطبعة الحجرية نفسها أملى خصائص معينة على أسلوب كتابتهم. فالكتاب المطبوع حجرياً لايُعطي الانطباع بأنه «مطبوع» بل يُشعر القارئ بأنه «مخطوط» بنسخ كثيرة. ومن النادر العثور على مطبوع حجري مفهرس. وهذا هو السبب فيما جرى بعدئذ من مشادة بين وزير المعارف، هبة الدين الشهرستاني، ومدير معارفه ساطع الحصري.

كان كلا الرجلين مثقفاً تنويرياً على طريقته. الشهرستاني رجل دين متنوّر، أسس أول وأقدم مكتبة حديثة في العراق، وساهم بدور غير قليل في الثورة الدستورية في إيران عام ١٩٠٦[١٦]، وأصدر أول مجلة عراقية هي «العلم» - كما رأينا في الفصل السابق - وشغل منصب أول وزير للمعارف عند إعلان الدولة العراقية. كما أصدر عدداً من الكتب كان من أهمها «القرآن والكون» (١٩١٠) الذي دعا فيه الى التوفيق بين النظريات الكونية المستحدثة والآيات القرآنية. كان

الشهرستاني، باختصار، آخر عَلَم تخرّج في مدرسة جمال الدين الأفغاني.

أمّا ساطع الحصري فقد درس في اسطنبول، وسافر في بداية القرن الى معظم المدن الأوربيّة. وحين عاد الى اسطنبول أصدر - شأنه شأن الشهرستاني في بغداد - أول مجلة تربوية تصدر باللغة التركية. كما أصدر عدداً من الكتب حول التربية وأساليب التعليم، كلها بالتركية. واصطحبه معه الملك فيصل عند مجيئه الى العراق من سوريا. كان ساطع يتكلم التركية والفرنسية والانجليزية، ويستخدم معه مترجماً للعربية(١٧). وحين رفع الشهرستاني تقريراً تربوياً لإصلاح التعليم صار الحصري يستخف بأنه أشبه بالمخطوط القديم، وليس بالتقرير التربوي الحديث.

يعزو خصوم الحصري هذا السلوك الى أنه كان «من أوائل الذين بذروا الطائفية اللعينة في العراق، أولئك الذين رمى بهم طوفان الاحتلال، وهو من بينهم كان أبرعهم في تنفيذ المخطط الاستعماري»(١٨). ويعتقد مؤيدوه أنه «ظلّ بعيداً كلَّ البعد عن أن يتأثر في عمله بدين من الأديان، أو بمذهب من المذاهب، وإنما كان يصدر في عمله عن عقيدة قومية، وأسلوب علمي بعيد عن التعصب أو التخريب»(١٩).

بغض النظر عن نيات الرجلين، فإنّ اختلافهما يكمن في الأساس في مرجعية الفضاء الاتصالي عند كلٍّ منهما. لقد كان الشهرستاني يميّز - كما رأينا - بين الصحيفة والكتاب. وظيفة الصحيفة مراعاة الزمانية ومتابعة المتغيرات الآنية، أمّا الكتاب فاستمرار للمخطوط بوصفه حامل

الهوية الثقافية. وكان الحصري يؤمن أيضاً بالصحيفة وضرورتها، لكنّ كتبه العربية - التي ألّفها بعد تلك الفترة - ظلت تتطلع باستمرار الى أفضل الطبعات الممكنة، وظلت تفكر أيضاً بفضاء الصحيفة المتغير في ملاحقة المستجدّات.

من المقهى الى الإذاعة:

تأسستْ دار الإذاعة العراقية عام ١٩٣٦. وكان التصوّر العام حينئذ أنّ الراديو «لاتعرفه الناس إلا أداةً لإذاعة الأغاني والأخبار» - كما يقول الرصافي - أي أنّ وظيفة الإذاعة وظيفة شفاهية لتلهية الناس وتعميم أخبار السلطة، بتوسيع مكبّر لفضاء الحشد المغلق. بعبارة أخرى، كانت الإذاعة من حصة «السلطة العسكرية» فقط، فلم يكن فيها دور لرجل الدين أو للمثقف. وحين أرادت الدولة أن تتيح المجال نسبيّاً لرجل الدين، بنقل الأذان وتلاوة القرآن في الراديو، تقليداً للإذاعة المصرية، قابل المثقفون هذه الظاهرة بالاستهجان. يقول الرصافي: «لا جَرَمَ أنّ في إذاعة القرآن بالراديو ابتذالاً له، وامتهاناً لتلاوته، أولاً لأنه يذاع على مَن يؤمن به ومَن لايؤمن به، وعلى من يفهمه ومن لا يفهمه، وعلى من يحترمه ومن لايحترمه، وفي أماكن تصونه وأماكن لاتصونه، ثانياً لأنّ آلة الراديو تذيع أموراً لاتناسب القرآن ولاتماشيه. فهل من المستحسن في عرف المسلمين أن تذيع علينا القرآن، ثمّ بعد فراغها منه تعقبه بإذاعة صوت من أصوات المغنيات؟ فنكون قد سمعنا القرآن والمغنية في مجلس واحد، وجمعنا بين العبادة والدعارة»[٢٠].

وحين حاولت الدولة أن تتسع لصوت المثقف، لم تجد إلا الثقافة

الشفاهية التي مثلتها محاضرات الدكتور محمد مهدي البصير في عامي ١٩٣٩، و ١٩٤٦، وهي محاضرات شفاهية عن أدب شفاهي بوسيط شفاهي، كما سنرى في فصل لاحق.

إن بَرَم الرصافي سيتحوّل الى برم أكثر عنفاً عند مثقفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. فهذه الازدواجية في التلقي دفعت طلائع هذا الجيل الجديد الى طرح برنامج مختلف، يتصور أنّ من مهمته مقاومة التهميش. يصف بلند الحيدري كيف كان جيل الأربعينيات يستقبل الإذاعة: «في حركة صغيرة لمؤشر المذياع كنّا نسمع للعديد من الأصوات المتحشرجة وهي تهدر بشلال من الكلمات المتوترة التي كادت تفقد معانيها لكثرة ماتكرر نفسها، لولا ما يوجزها في نوايا القتل والإبادة، وبحرب أكثر وحشية من الحروب البدائية الأولى(٢١).

من الطبيعي في هذا الحصار المطبق الذي تمارسه ثقافة مزدوجة بين تهديدين أن يظهر سؤال الذات، أو سؤال الهوية. يقول بلند: «كانت حياتنا اليومية ملأى بمثل هذه الأخبار تنتقل إلينا همساً أحياناً أو (مما) نسمعه من الإذاعات أو نقرأه مسمراً على حروف سود في هذه الصحيفة اليومية أو تلك، يبدو الى جانبها كلّ مايقال من شعر وما يُنشر من أدب، شيئاً باهتاً لامعنى له. فالناس الذين حولنا مشدودون بإحكام الى مايسمعون وما يقرأون من الأخبار. فقد كانت الصحف اليومية تستطيع أن تخبرك بمقتل مئة ألف إنسان وبفناء مدينة كاملة، وأنّ الخبز الذي أكلته اليوم كان خليطاً من الحنطة ونشارة الخشب، وربّما كان اللحم الذي دخل جوفك لحمار»(٢٢).

ربّما قيل أنّ هذا وعي متأخر مسقط على وعي تلك الفترة، لكنّ

استشهاد بلند بنص لذنون أيوب، مكتوب في تلك الفترة ذاتها يؤكده. يقول ذنون: «هذه العصور القاتمة واليأس المريع والأنات المؤلمة والنظرة السوداء للحياة هي بلا شك صدى لهذا المحيط العراقي.. هذا المجتمع المنهار هو كلّ ما يملأ عين الشاعر وسمعه. ذمم فاسدة قد تفسختْ وتحللت حتى فقدت أصلها... وأقوال فارغة تعبّر عن أفكار جنونية وحشية تكذب على الناس وعلى نفسها في غير ما حياء ولا خجل، تكذب حتى على الكذب نفسه... هوس وجنون واستهتار، شعاره اللاقاعدة تجده حيثما سرت وأينما ذهبت»[٢٣].

لم يقتصرْ دور الإذاعة، إذن، على ترسيخ الشفاهية فقط، بل إنها تسببت في تعميق الازدواجية، حين دفعت الجيل التالي الى استفزازها بإعلان الثقافة السرية، وهي ما عُرف في وقتها باسم «الأدب الصارخ». وقد انعكس هذا الأدب في الرسم والنحت والشعر والقصة... الخ. أليس من الغريب أن نجد تزامناً بين مانشره جواد سليم من لوحات تفضح عناوينها مضامينها: «عاهرات في الصيف» و «بغايا في الانتظار»*، وبين مجاميع حسين مردان الشعرية: «قصائد عارية» و «اللحن الأسود»؟ هذا في الوقت نفسه الذي نحت فيه خالد الرحال تمثاله «حمامة» المتخم بشبقية عنيفة ووقحة، وأصدر صفاء الحيدري ديوانه «في المبغى»، بالإضافة الى ما كانت تضخه مجلة «الوقت الضائع» التي كانت عنواناً صريحاً لمقهى صارخ مطبوع.

يمكن القول إنّ المجتمع «المحتشم علانية، المستهتر سراً» الذي

(*) لا أدري أذا كانت ثمت لوحة بهذا الاسم لجواد سليم ، ولكن لوحة محمود صبري ، «مومسات في الانتظار» لوحة شهيرة» .

كانت الإذاعة تعبيراً تلقائياً عنه، قد تسبب في انقسام مثقفي الموجة الأولى الى محافظين مثل البصير، ورافضين مثل الرصافي. ولكنه دفع بمثقفي الموجة الثانية الى إشهار العداء الصريح للمجتمع وأعرافه وتقاليده في ثقافة هامشية صادمة. وورثت الجامعة عن الجيل الأول حشمته، وورثت الصحافة عن الجيل الثاني نزقه. ويشكل هذا الانفسام الأخير عاملاً أساسياً في المنافسة القائمة منذ الثمانينيات بين النقد الصحفي المتهم بالسهولة والمجانية والرفض، والنقد الأكاديمي المتهم بالجمود والرجعية والانغلاق.

الهوامش

(١) – محمد خضير : رؤيا خريف (قصص) ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، أزمنة ، عمّان ١٩٩٥ ، ص ٥١ – ٥٩ .

(٢) – ريجيس دوبريه : محاضرات في علم الإعلام العام ، دار الطليعة ، ١٩٩٦ ، ص١٥١ .

(٣) – ألفن توفلر : تحول السلطة ، الدار الجماهيرية ، ليبيا ، ١٩٩٢ ، ص٤٥٦ . وللكتاب ترجمة أخرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ج٢ ، ص١٤٣ – ١٤٤ .

(٤) – ريجيس دوبريه : محاضرات في علم الإعلام العام ، ص١٩٢ .

(٥) – طلال مجذوب : إيران من الثورة الدستورية حتى الثورة الإسلامية ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص١٠٦ .

(٦) – سليمان فيضي : في غمرة النضال ، بغداد ، ١٩٥٢ ، ص١٠٨ – ١١٤ .

(٨) – أمين الريحاني : ملوك العرب ، الأعمال العربية الكاملة ، المجلد الأول ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦ ، ٢/ ٣٢٦ . ويورد تفاصيل المؤامرة التي دبرتها المس بيل لاعتقاله ونفيه ٢/ ٣٥٠ .

(٨) – د . عبد العزيز نوار : تاريخ العرب المعاصر ، مصر والعراق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، بلا تاريخ ، ص٤٧٥ .

(٩) – أمين الريحاني : ملوك العرب ، ج٢ ، ص٣٤٩ ،

(١٠) – انظر : الجزء الثالث ، من لمحات اجتماعية في تاريخ العراق الحديث للدكتور علي الوردي .

(١١) – د . اسماعيل نوري الربيعي : الفكر السياسي في العراق خلال فترة ما بين الحربين ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٥ ، ص١١٢ .

(١٢) – هربرت شيلر : الاتصال والهيمنة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص١٠١ .

(١٣) – أمين الريحاني : ملوك العرب ٢/ ٢٩٢ .

(١٤) – لكاتب السطور مقالة تعرض فيها لنظام الملبس والمأكل عند رولان بارت ، كما ورد في كتابه «مبادئ السيمياء» ، نشرت في مجلة «الفكر العربي المعاصر» ، ١٩٨٨ ، بعنوان «التحليل السيميولوجي للاستعارة» .

(١٥) – الريحاني : ملوك العرب ٢/ ٣٣٢ .

(١٦) – نشر علي الخاقاني مذكراته الخاصة بثورة (المشروطية) أو الدستور في الجزء العاشر من كتابه

« شعراء الغري » .

(١٧) – يذكر الريحاني في « فيصل الأول » أن « العروبة في قلب ساطع وليست على لسانه » ، ويعود في « ملوك العرب » الى التأكيد بأنه « عربي لاغبار على عربيته غير لهجتها » ٢/ ٤٢٢ .

(١٨) – الوصف للجواهري . انظر : غالي شكري : مذكرات ثقافية تحتضر ، ص٢١١ .

(١٩) – د . محمد عبد الرحمن برج : ساطع الحصري ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص٤٩ ،

(٢٠) – معروف الرصافي : خواطر وأفكار ، سلسلة الأعمال المجهولة ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٨ ، ص٩٠ .

(٢١) – بلند الحيدري : مدخل الى الشعر العراقي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص٣٠ .

(٢٢) – المصدر نفسه ص٥٥ .

(٢٣) – المصدر نفسه ص٥٦ .



الرصافي: راهب النقد الملتزم

يقدّم معروف عبد الغني الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) صورة مثالية لشخصية «الأفندي» العراقي في مطلع القرن العشرين. فهو نشأ نشأة دينية، درس فيها على فقيه عصره السيّد محمد شكري الآلوسي، ثمّ ما لبث أن تحوّل عنها الى الاهتمام بالتيّارات الفكرية الحديثة في منابعها المختلفة والمتصارعة، حتى ركدتْ في نفسه، وحينئذٍ تبلورت عنها نزعة نقدية ودعوة الى الفكر الحرّ، في محاولة منه لتوطين الثقافة في الزمان والمكان. عاش الرصافي ضروب الاشتباك في الفضاءات الاتصالية في بداية القرن، فاهتمّ بالخطابة، وألّف فيها كتاباً بعنوان «نفح الطيب في الخطابة والخطيب» نُشر في اسطنبول (١٩١٧)، كما أصدر جريدة «الأمل» سنة ١٩٢٣، التي توقفت بعد ثمانية وستين عدداً، وانتقد الإذاعة والراديو. ولعلّ ترجمته لكتاب «رواية الرؤيا» للأديب التركي نامق كمال، التي صدرت في بغداد سنة (١٩٠٩) تمثّل مع كتابي «الجاذبية وتعليلها» للزهاوي، و «القرآن والكون» للشهرستاني الصادرين في بغداد عام ١٩١٠، أقدم ثلاثة كتب حديثة في العراق. بل إنّ الرصافي لبس العمامة في بداية حياته، وحين انتقل الى اسطنبول لبس الطربوش، ثمّ ترك الاثنين الى العقال. وتعرّض الرصافي بسبب معاركه السياسية والفكرية الفريدة في جرأتها الى تهم شتى، لو جُمعت الى بعضها لكوّنت له صورة كاريكاتيرية، لايمكن لها

أن تنطبق على مـثـقف من طرازه، ولكنهـا هي التي شـاعت عنه مع الأسف. فقد اتهم بالماسونية والوهابية، والعثمانية والبلشفية، والكفر والتصوف، والإصلاح والشذوذ... الخ. لكل هذه الأسباب، يكون من الأولى بنا في قراءته أن نبدأ بالصورة التي أشاعتها عنه القراءة المغلوطة.

القراءة المغلوطة

بعد إعلان الدستور العثماني في عام ١٩٠٨، نشطت جمعية الاتحاد والترقي في بغداد، وأوفدت لها وفداً لتهيئة الجوّ للانتخابات العامة، وصادف وصول الوفد أن كان اليوم سبتاً في منتصف رمضان، قبل غروب الشمس. وفي حفل الاستقبال شوهد مكتوبچي المدينة، أي مدير التحريرات فيها وهو اتحادي بارز، يدخّن غليوناً. وأُعلن عن اجتماع كبير في اليوم التالي في جامع الوزير. وكُلّف الرصافي بوصفه أحد الاتحاديين بقراءة خطاب حمله الوفد معه من اسطنبول للدعوة الى مبادئ الجمعية في المساواة والحرية والعدل. فاستغل خصوم الجمعية، وهم الأكثرية، هذه المصادفات الثلاث: تدخين المكتوبچي قبل الإفطار، وعطلة اليهود يوم السبت، والتجمع للدعوة للمساواة والحرية في جامع الوزير، للإطاحة بخصومهم. فلمّا انتهى الرصافي من قراءة الخطاب «وتفرّق الناس أشاع خصوم الإتحاديين أنّ القوم أهانوا الدين الإسلامي في الجامع وأدخلوا اليهود الى حرمه، وأن معروف الرصافي أسكت قارئ القرآن أو الواعظ وأهانه، وانتشر الخبر في بغداد، فثارت ثائرة أهلها، وخرج الناس في مظاهرات صاخبة، وتبعهم الغوغاء والصبيان، وطافوا

في شوارع بغداد وأسواقها وهم ينادون: (الدين يا محمداه) »[1]. كانت هذه أول حادثة تهييج للعامة ضدّ الرصافي والحزب الذي ينتمي إليه، بقي الرصافي يعاني منها طويلاً، فقد اتهم بالماسونية وممالأة الانجليز واليهود.

مع حلول عام ١٩١٢، جاءت الحادثة الثانية. فقد انتخب الرصافي عن جمعية الاتحاد والترقي لعضوية مجلس المبعوثان عن لواء المنتفق. وزامله في المجلس شاب حجازي اسمه الشريف فيصل. أغلب الظنّ أنّ كلاً منهما لم يرتحْ للآخر، لاختلاف آرائهما السياسية. وزاد في اختلافهما أن الرصافي هاجم مؤتمر باريس (١٩١٣)، وهاجم الثورة العربية (١٩١٦)، لقناعته بارتباط العرب برباط الجامعة الإسلامية مع الدولة العثمانية، وأنّ الغرب لايريد سوى احتلالهم.

ولم يكن الرصافي ليعلم أنّ هذا الشاب سيتوّج ملكاً على العراق، بعد ذلك بأقلّ من عشر سنوات. وتسارعت الظروف لتغذّي هذا العداء بين الرجلين. وبالرغم من أنّ الرصافي حاول الاعتذار من الملك فيصل، إلاّ أن الخلاف بينهما ظلّ مستمراً. وهكذا مرة أخرى لم تكن للرصافي يد في اختيار عدوين قويين لا طاقة له بمقاومتهما وهما الانجليز والملك فيصل.

وحين زار أمين الريحاني العراق، بدعوة من الملك فيصل، حاول الرصافي كسبه الى جبهته، وظن أن الريحاني سيقف معه لما يجمعهما من همٍّ ثقافي مشترك في الدعوة الى الإصلاح. فاستقبله بقصيدته المشهورة في التعريض بالسياسة الحكومية. غير أن ما حصل هو أن الريحاني نفسه غضب على الرصافي، ووجد نفسه متردداً بين إرضاء

صديقين متنافرين. ومن الطبيعي أن يقف الى جوار مضيفه الأقوى، فصار يلمّح ضمناً الى أنّ الرصافي يضمر عقيدة كافرة. كتب في «ملوك العرب»: إن «لمعروف الرصافي عقيدة في الدين والآخرة تكاد تكون مادية، ولكنه وهو الحكيم المدرك حدود علمه، قلّما يفصح عنها تأكيداً وتفصيلاً في ما يكتب وينظم. وعندي أنها في هاته الحال السديمية أشد تأثيراً في ما يقصد بها من إصلاح العقائد والتقاليد. قال لي مرة: لاتصطلح البلاد العربية وترتقي إلا بالفكر. وأنا أفهم وهو يفهم ما يريد بما قال. فلو نطق كعالم بموجب قياس العلم والمنطق لما كان يؤثر في الناس كفره المزعوم»[٢].

يهرّب الريحاني فيما بين السطور أنّ في آراء الرصافي «كفراً مزعوماً»، في حالة سديمية، ولكنه كفر يهدف الى الإصلاح. هكذا يتمّ تهريب الكفر بالإصلاح والإصلاح بالكفر، لكنّ الريحاني ينسى أنّ في كلامه هو نفسه «تهريباً»، تنفذ فيه السياسة من باب النقد، ومنذ ذلك الحين سينظر الجميع الى نثر الرصافي وفكره على أنه امتداد لشعره. كلاهما يهرّب المعنى تهريباً، وكلاهما يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر. وقد انطلت هذه السياسة المندسّة في النقد، حتى على المقربين من الرصافي. في بداية الثلاثينيات كتب الى تلميذه ومريده الوفيّ مصطفى علي رسالة صريحة يقول فيها: «أنا كما تعلم لا أكتب للتاريخ، بل للحقيقة»[٣]. لكن مصطفى علي، فهم عكس مايقوله الرصافي تماماً، فكتب لنفسه: «أمّا الآن فقد أعرض الرصافي عن النظم وهو يشتغل في الفلوجة بوضع كتاب في التاريخ، أنا أشكّ في إمكان طبعه وإذاعته»[٤].

ولازمت الرصافي الصراعات السياسية والثقافية حتى آخر أيام حياته. وبلغت ذروتها في مطلع عام ١٩٤٤، حينما نشر «رسائل التعليقات»، وهو كتاب يحاور به ثلاثة كتب هي «النثر الفني» و «التصوف الإسلامي» لزكي مبارك، و «الحوليات الإسلامية» للمستشرق الإيطالي كايتاني. وقد سرّب فيه الرصافي بعض أفكاره في «الشخصية المحمدية». ولكن ما كاد الكتاب يصل الى القراء، حتى سارع أحد رجال الدين المقربين من جميع الحكومات منذ ذلك الحين، حتى اليوم، الى إشعال ضجة كبيرة اتهم الرصافي فيها بأنه كافر وملحد يتطاول على الله ورسوله. وصار يدور على رجال الدين ليجمع الفتاوى بإعدام الرصافي. غير أنّ نزاهة علماء دين آخرين أحبطت هذه المحاولة. وكشف استطلاع آراء العلماء أن الكتاب يخلو من الافتئات على كرامة الدين، وأنّ الرصافي يظهر فيه قويّ الإيمان بالله ورسوله، راسخ الاعتقاد بما جاء به القرآن الكريم.

ثلاثة خصوم أقوياء وقفوا في طريق الرصافي الأعزل: العامة، والسياسيون، ورجال الدين، اتفقوا جميعاً أن يظلّ الرصافي نزيل ثلاثة أمراض: الفقر والعزلة وسوء الفهم. هكذا ظلّ الرصافي يعاني من سوء الفهم وسوء القراءة طوال حياته، التي حصد فيها من التهم ما لم يحصده أحد آخر من مجايليه. وقد تمت قراءة أعماله في ظلّ سوء الفهم هذا الذي أملاه خصومه. ولهذا مُنِع عملاه الأساسيّان: «الشخصية المحمدية» و «الرسالة العراقية» من النشر حتى اليوم. وكان الرصافي نفسه يعرف أنه ستُساء قراءته، وسيُفهم فهماً مغلوطاً، وهذا ما يصرّح به فعلاً في مقدمة «الشخصية المحمدية».

الصحافة وقصة الرؤيا:

بعد نشر الرصافي «رواية الرؤيا» مباشرة، تولّد عنها صنف أدبي جديد أُطلق عليه اسم «قصة الرؤيا». وخلافاً للباحثين الذين يرون أن أصول القصة العربية، والعراقية بخاصة تكمن في المقامة، وبالذات في مقامة أبي الثناء الآلوسي «سجع القمرية في ربع العمرية»، فإننا نعتقد أنها تكمن فيما نسميه بأدب المنامة. وتتوفر أشهر ثلاثة منامات في الأدب العربي في «رسالة الغفران» للمعري (التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٠٣) و «التوابع والزوابع» لابن شهيد الاندلسي، و«منامات» الوهراني. ليس من شك في أنّ بين المقامة وقصة الرؤيا بعض السمات السردية المشتركة، ولكنها سمات لاتسمح باعتبار الثانية استمراراً للأولى، لأنّ المقامة ظلت مخلصة لخصائصها الكتابية الشكلية التي نعتقد أنها ألصق بالمخطوطات والمطبوعات الحجرية، بينما ظهرت قصة الرؤيا في المجلات الناشئة الحديثة، واحتضنت دوراً «نهضوياً» واضحاً في مناخ احتفالي تلقائي بسبب الفورة الكرنفالية التي ابتعثها الدستور العثماني.

يتحدث الناقد الروسي باختين عن صنف يسمّيه بـ «الهجائية المينيبية»، ويرى أنه صنف نموذجي ظلَّ موجوداً من الأدب الأغريقي حتى دوستويفسكي، مروراً بلوقيانوس السميساطي، وأبوليوس ورابليه وغيرهم. يعتقد باختين أنّ أهم الخصائص التي تنطوي عليها الهجائية المينيبية هي الخيال والسخرية. يقول: «نجد أن أبطال الهجائية المينيبية يصعدون الى السماء، ويهبطون الى الجحيم، ويسافرون الى بلدان خيالية لم يسمع بها أحد من قبل، ويجدون أنفسهم في مواقف حياتية شاذة.

ويكتسب الخيال طابعاً استثنائياً مغامراً، وأحياناً طابعاً رمزياً، أو حتى دينياً تصوفياً. غير أن الخيال نفسه يخضع في أغلب الحالات الى وظيفة فكرية من أجل استفزاز الحقيقة واختبارها »[٥]. وتشترك المنامات والنصوص الكرنفالية بانطوائها على السخرية، ورحلتها الى العالم الآخر لاستدعاء شخصياته، لمحاكمتهم على ماقدموه في حياتهم. يقول باختين: «لقد اكتسب تصوير الجحيم أهمية كبيرة في المينيبية. هنا تولد صنف أدبي خاص بـ «أحاديث الموتى» حظي بانتشار واسع في الأدب الأوربي خلال عصر النهضة، والقرنين السابع عشر والثامن عشر»[٦]. أمّا الصفة الأكثر التصاقاً بقصة الرؤيا وأدب المنامة معاً، فهي كونها «أشبه بصنف أدبي «صحافي» في العصور القديمة يرد بحدّة على مواضيع الساعة الإيديولوجية»[٧].

في قصة «كيف يرتقي العراق.. رؤيا صادقة»[٨] لعطا صبري، كان الراوي يمشي عل ضفاف دجلة. وإذ تأخذه غفوة، ينتقل الى مدينة أخرى وعصر آخر، فيجد نفسه في مدينة بابل القديمة. يتمّ الانتقال من دجلة الى الفرات، ومن بغداد الى بابل، ومن مطلع القرن العشرين الى زمن البدايات عن طريق «غفوة» أو «منامة» صغيرة تحمله مثل بساط الريح الى الزمن والمكان الذي يريد. وفي بابل يســأل عن المنجّم الكلداني الكبير والمؤرخ البابلي الشهير الأستاذ بيروس (أو بيرسوس) كاهن الإله بعل. لكنه في الطريق إليه يستعيد حاضره فكرياً «ليت بلادي في القرن العشرين بعد الميلاد كبابل في القرن الثالث قبله». واضح إذن أنّ هذا السفر البعيد الى الماضي ليس سوى وسيلة لاستنهاض الحاضر. لهذا فإنّ الراوي حين يفلح في لقاء بيرسوس، يسأله عن مصير بلدته العزيزة:

«هل يمكن بعثها بعد موتها ورقيّها بعد انحطاطها؟». هكذا تجمع قصة الرؤيا بين الكرنفالية والأدب النهضوي، فتستجيب لزمانية اللحظة الحاضرة التي فرضتها بلاغة الصحافة. يردّ عليه الحكيم: نعم. ثمّ يهديه مجموعة من الأدوات المتنافرة التي تجمع بين الأسطورة والعلم. ولكي يكتمل التنافر يضيف المؤلف الحاشية التالية: كل ما في هذه القصة من الأخبار والأوصاف والصلوات حقيقة لا دخل فيها للخيال. ويمكن القول باختصار أنّ قصة الرؤيا هي منامة احتفالية تستجيب لآليات الصحافة الكرنفالية في فترة مابعد الدستور. وكان الرصافي الرائد الأول لهذا الصنف.

لكنّ الرصافي لم يقف بقصة الرؤيا عند هذا الحدّ، بل كتب عدداً من القصص المنظومة التي جعلت مجايليه يعتقدون باجتراحه صنفاً جديداً. يقول رفائيل بطيء إنه «جاء بصنف جديد هو «الشعر الشكوكي» الحرّ الساخر، حتى أنه ليلتقي بأناتول فرانس في كثير من مسالكه في سبل الحياة الوعرة. فكان شعره الجديد صفحة من تاريخ الأمة العربية في طورها الحالي وهي واقفة بين اليقين والانكار مترددة في حيرة مريبة»[٩]. بل سرعان ما تتحوَّل الحياة بكاملها لدى الرصافي الى رواية رؤيا، تجمع جمعاً متنافراً بين السخرية والخيال الأخروي:

أرى كلَّ حيٍّ في الحياة ممثلاً
رواية رؤيا من كتاب المقادرِ

رواية رؤيا قد جرت في ديارنا
فجائعُها حتى انتهت في المقابرِ

من روايات الطبيعة الى التصوف المعرفي

حين يتناول الرصافي تاريخية الشعر يلجأ الى مايسمّيه بـ «روايات الطبيعة»، وهي البحث عن النموذج الغائي الذي تلتقي فيه الإرادة الإلهية بالقوانين الطبيعية. «فروايات الطبيعة تنجلي فيها لأعيننا سنة الله التي سنّها في خلقه من الارتقاء الطبيعي والتكامل التدريجي. تلك السنة التي قضى الله تعالى على كل شيء أن يتدرج بها من الصغر الى الكبر، ومن البساطة الى التركيب. فكلّ شيء منحط في بدأته ثمّ يرتقي، وناقص في أول نشأته ثمّ يتكامل، وبسيط في مبتدأ وجوده ثمّ يتركب. سنّةُ الله ولن تجد لسنة الله تبديلاً»(١٠).

إذا جمعنا بين فهمه لرواية الرؤيا، ورواية الطبيعة، تبيّن لنا أنّ معنى كلمة «رواية» لديه هو أنها سلسلة من الأحداث التي تؤدي الى نهاية بالمعنى الغائي للكمة، أي الكمال الذي ما إن تصله البدايات حتى تغيّر معناها، لأنها كانت تتضمنه بصورة بذرية. وبالتالي فإنّ الكمال أو المعنى الغائي ليس اختراقاً للقانون، بل هو القانون نفسه حين يكشف عن نفسه في سلسلة أحداث متدرجة يظهر فيها التطابق بين الزماني والسرمدي. على مستوى الطبيعة ينكشف الكمال بوصفه تدرجاً ونمواً من الصغر الى الكبر، ومن البساطة الى التركيب. أمّا من خلال المنطق الداخلي للقانون نفسه، فلا تغيير ولاتبديل، لأنّ الظواهر الصغرى تنطوي بذرياً على كمالها. ويزيد الرصافي هذه الفكرة بعد عقدين توضيحاً وهو يشرح نظرية وحدة الوجود قائلاً: «ما أخال النواميس أو القوانين الطبيعية التي يذكرها علماء الطبيعة في كتبهم إلا سنة الله في خلقه. وقد جاء في القرآن أنّ سنة الله لاتقبل التبديل. قال في سورة

الملائكة «فلن تجد لسنة الله تبديلاً ولن تجد لسنة الله تحويلاً» والقوانين الطبيعية كسنة الله لاتقبل التبديل والتحويل»[١١].

بعد هذا المزج بين القوانين الطبيعية والقوانين الإلهيّة يصير من اليسير القول بوحدة الوجود. ومعروف أن مذهب وحدة الوجود هو القول باتحاد الذات الإلهية مع المظاهر التي تتجلى بها في مخلوقاتها على المستوى الأنطولوجي. ويفسّر الرصافي الآية القرآنية التي تقول: «وما من دابة في الأرض إلاّ وهو آخذ بناصيتها إنّ ربّي على صراط مستقيم» تفسيراً يجعلها تصبّ في مذهب وحدة الوجود. فهو يرى أنّ الحق هو الممكن، وأنّ الباطل هو المحال، ونحن «إذا انسلخنا من أنفسنا واندمجنا في حقيقة الوجود الكلّي المطلق اللانهائي علمنا أن الحق كلمة ترادف الممكن، وأن الباطل كلمة ترادف المحال. وعندئذ قلنا كل ما وقع في هذا الوجود فهو حق، إذ لو كان باطلاً لما وقع. وكل ما لم يقع فهو باطل لأنه مستحيل الوقوع، فلو كان حقاً لما امتنع وقوعه». وبما أنّ الوجود اللانهائي المطلق حق كله، إذن فليس في الوجود باطل، من وجهة نظر الحقيقة اللانهائية المطلقة. «فإذا قلنا لشيء واقع بأنه باطل، كان معنى ذلك أنه باطل بالنسبة إلينا، لأنه مخالف لما نريده ونألفه، لا بالنسبة الى الحقيقة المطلقة». هناك إذن منظوران: منظور الحقيقة المطلقة الذي لايوجد فيه إلا الحق والممكن والصراط المستقيم. ومنظور بشري متغير بتغير الظروف والأحوال يمكن أن يطرأ عليه الباطل. والله أو الحقيقة المطلقة «آخذ بناصية كلّ شيء حتى القشة والمدة. وإنّما عبَّر في الآية بالدابة في مقام بيان أحوال المخلوقات الحية لاغير. والمفهوم بالبداهة من هذه الآية أن لفظ الجلالة «الله» هو لفظ يرادف بمعناه الغريزة والطبيعة.

إذ لاريب أن جميع الأشياء من المخلوقات الحية وغير الحية خاضعة لحكم الطبيعة والجبلة التي هي مجبولة عليها. فالطبيعة الجبلّية آخذة بناصية كل شيء. وقد جاء لفظ الجلالة مرادفاً للطبيعة في كثير من الآيات القرآنية، كما هو ظاهر لكل من قرأ القرآن بتأمل وتدبر»[١٢]. هكذا يصبح للحقيقة اللانهائية المطلقة وجهان: وجه من خلال إطلاقها ولانهائيتها وفي ذاتها، ووجه آخر من خلال محدوديتها وتغيرها وانطوائها على الوهم والباطل. وهذه هي الطبيعة المحسوسة.

إذن، كان مذهب وحدة الوجود لدى الرصافي مناسبة لاحتضان تعدد الأفكار، وأرضاً مشتركة تستوي عليها الأضداد. لم يأخذ الرصافي فن التصوف الدروشة أو الطريقة، بل أخذ جانبه المعرفي فقط، أي روح التسامح التي فيه، التي سمحت لابن عربي قبله أن يجعل من قلبه كعبة إيمان، وقبلة أوثان، ومسرح غزلان. هذا التصوف المعرفي المشبّع بروح التسامح هو ما كان يحتاجه المجتمع العراقي المتعدد والمنقسم في ذلك الحين. ويحرص الرصافي على تفسير شهادة (لا إله إلا الله) التي نشرها الإسلام ليس فقط على أنها نفي الالوهية عن غير الله، بل على أنها، في الوقت نفسه، إقرار بوحدة الكون والوجود. وبالتالي يرتفع الإنسان في إنسانيته بقدر ما يقترب من فكرة وحدة الوجود.

صحيح أننا نجد لدى الرصافي نصوصاً لاتخفي إسقاط التكاليف عن بعض الناس، بل إنّ سيرته الشخصية كانت من بعض وجوهها ممارسة فعلية لإسقاط التكاليف. لكنّ ذلك شيء آخر، لأنّ قضية التكاليف قضية أخلاقية، والأخلاق تتغير بتغير الظروف الاجتماعية. فلكل فترة أخلاقها. أخلاق المجتمع في العهد العثماني غير أخلاقه في عهد

الانجليز. هنا أيضاً نجد لدى الرصافي أننا بإزاء نظرتين متزامنتين: نظرة من خلال وجهة نظر أزلية تسود فيها روح التعاطف والتسامح والإيمان، وتجتمع النقائض في وئام سحري لاتعليل له، ونظرة أخرى اجتماعية، تتغير فيها المصالح باستمرار، وتحتدم الصراعات، وتشتبك الرؤى. وينتمي إسقاط التكاليف الى النظرة الأولى، إذا أخذ دليلاً على التسامح، وينتمي الى النظرة الثانية إذا أُخذ بمعناه الأخلاقي في المجتمع المتغيّر:

لولا جمود في الشرائع مهلك
لتغيّرتْ بتغير الأزمانِ
لو كان قصد الدين غير سعادة
الدنيا لكان الكفر كالإيمانِ
لو كان للشيطان معنى غير ما الـ
إنسان ما آمنتُ بالشيطانِ

وقد انتبه الجواهري الى التغيير الجوهري في مفهوم الأخلاق لدى الرصافي بقوله:

اللّهُ عندك كان رمزَ
سعادةِ الجمع الغفيرِ
والكفر في أن ترضي
الأشرار عن شجب الشرور
والفسق في شرب الدماءِ
وليس في شرب الخمور

فعلاً كان الله لديه رمزاً عظيماً لسعادة الشعب، ورأسمالاً روحياً

لانتصار إرادة الخير، كان ينبوعاً لانهائياً للسلام والعدل والحب والخير والجمال. ولكنّه كان يعرف أيضاً أن خصومه لن يتورّعوا في استثمار هذا الفهم ضده، ولذلك كتب في وصيته، وهو بين الحياة والموت: «أراهم يهيّجون عليَّ العوام باسم الدين، ولا أظنهم يتركونني حتى يعدموني الحياة، وليس لي من ألتجئ إليه سوى الله. وكفى بالله حافظاً وحسيباً.. أنا - ولله الحمد - مؤمن بالله وبرسوله محمد بن عبد الله إيماناً صادقاً لا أُرائي فيه ولا أداجي. إلا أني خالفت المسلمين فيما أراهم عليه من أمور يرونها من الدين، وليست هي منه إلاّ بمنزلة القشور من اللباب. ولايهمني من الدين إلا جوهره الخالص، وغايته المطلوبة التي هي الوصول الى شيء من السعادة في الحياة الدنيوية الاجتماعية والحياة الأخروية ما أمكن الوصول إليه من ذلك بترك الشرور وعمل الصالحات. وكل ماعدا ذلك من أمور الدين فهي وسيلة إليه، وواسطة له ليس إلاّ».

والهدف الذي يصبو الرصافي الى تحقيقه من وراء مشروعه هذا كله هو النهضة الفكرية للعرب، ولاتعني النهضة لديه إحياء الفكر القديم، بل التأسيس الواعي لصنع الحاضر، ببناء اجتماعي تتضافر فيه المصلحة والقناعة معاً. وينهض مشروع النهضة لديه على المساواة والتسامح وحرية الفكر. ولايتردد في الإعلان بأنه ليس سوى قارئ للنصوص الإسلامية، لا يملك، شأنه شأن أي قارئ سواه، حقَّ الكلام باسم هذه النصوص، بل حق تأويلها فقط. ولذلك يُعلن تحرره من أيّ انتماء مذهبي أو طائفي: «إنما أنا مسلم فحسب، لاشيعي ولاسني، ولاحنفي ولاشافعي، ولا غير ذلك. ثمّ إني في فهم دين الإسلام لا أتقيد في الإسلام إلا بمبدئه الرفيع العام. فلا أكون تابعاً لغيري في فهم نصوصه،

بل اجتهد في فهمها بقدر ما آتاني الله من فهم وعقل. فإذا رأيت فيه ما لايناله العقل حاولتُ تأويله، فإن عجزتُ وقفتُ عنده متحيراً ليس إلا. وهذا كل ما أستطيعه. ولا يكلف الله نفساً إلا وسعها. ثمّ إني أحترم القرآن لا لكونه كتاباً مقدساً فقط، بل لأنّ فيه ما يجب احترامه على كل من كان حرَّ التفكير، حرَّ الضمير. فلو لم أكن مسلماً لاحترمته أيضاً بلا محاباة ولا مداجاة»(١٣).

ولكي يبرهن الرصافي على مشروعية مرجعيته المعرفية، فإنه يسارع الى تقريبها من الفكر الحر. وإذ أنّ هذه المرجعية محصورة حتى الآن بالتصوف، فلابدَّ له أن يضفي على التصوف نفسه ما يجعله دليلاً على الفكر النهضوي الحر. وهكذا يعرض حين يناقش الأصل الاشتقاقي لكلمة «صوفية» الى ثلاثة أوجه: الأول، أن تكون اشتقاقاً من «الصوف» لاختصاصهم بلبسه، والثاني، أن تكون اشتقاقاً من «الصفو»، ثمّ حصل لها قلب لغوي، والثالث أن تكون اشتقاقاً من «صُوفيَ» بالبناء المجهول بمعنى المصافاة. لكنه يتجاهل هذه الاشتقاقات الثلاثة، ويقترح اشتقاقاً بديلاً لها من الفلسفة: «والذي نراه هو أن كلمة «صوفي» مقتطعة من «فيلوصوفي» باليونانية بمعنى: محبة الحكمة. وهي الكلمة التي عرّبها علماء المسلمين بفيلسوف (أقرأ: فلسفة). فكلمة صوفي بعد اقتطاعها مما قبلها، وإضافة التاء إليها للدلالة على الجمع، صارت اسماً لهذه الزمرة من المسلمين الذين هم فلاسفة الإسلام»(١٤).

وحين يناقش د. زكي مبارك يختزل هذه الاشتقاقات الى اثنين فقط، أولهما: «أنّ التصوف مشتق من الصوف، وأنّ الصوفية نسبة الى

التصوف. والثاني أنها نسبة الى (سوفيا)، وهي كلمة يونانية بمعناها الحكمة. ومنها اشتقت كلمة (فيلسوف) أي محب الحكمة. ونسب الدكتور هذا القول الى أبي الريحان البيروني المتوفى سنة ٤٤٠ هـ». ثمّ يشرع الرصافي بتفنيد الرأي الأول، وإظهار أن الصوفية ليسوا الزهاد، ولا علاقة لهم بلبس الصوف، وأن خطأ التسمية نشأ عن الخلط بين الجماعتين. أمّا الصوفية فهم فلاسفة الإسلام «الذين يتشوّفون الى تصفية النفس من شوائب الغفلة توصلاً الى التفكير الحرّ الصافي»[١٥].

نجد حقاً تعليل البيروني لاشتقاق تسمية التصوف من الحكمة اليونانية، فهو حين يتحدث عن أوائل اليونانيين يذكر أنّ «منهم مَن كان يرى الوجود الحقيقي للعلة الأولى فقط لاستغنائها بذاتها، وحاجة غيرها إليها، وأنّ ما هو مفتقر في الوجود الى غيره فوجوده كالخيال غير حق. والحق هو الواحد الأول فقط. وهذا هو رأي السوفية وهم الحكماء. فإن «سوف» باليونانية: الحكمة، وبها سُمّيَ الفيلسوف: «بيلاسوبا» أي محب الحكمة. ولما ذهب في الإسلام قوم الى قريب من رأيهم سمّوا باسمهم. ولم يعرف اللقب بعضهم، فنسبهم للتوكل الى «الصفة» وأنهم أصحابها في عصر النبي (ص)، ثمّ صحّف بعد ذلك فصُيِّر من «صوف التيوس»..»[١٦].

ملخص رأي البيروني أنّ السوفية تسمية اطلقت على قدماء اليونانيين من الفلاسفة قبل سقراط، الذين كانوا يرون الوجود الحق في العلة الأولى. وحين ظهر المتصوفة في الإسلام وذهبوا الى أن الموجود الحق هو الله وحده، أطلق عليهم الناس لقب الصوفية. للتشابه بينهم وبين قدماء اليونانيين. وتوهم بعضهم أنّ اللقب مشتق من الصفة أو من

الصوف. ورأي البيروني هذا يتماشى مع مشروعه الانثروبولوجي، لكنه يتعارض مع مشروع الرصافي الذي يرى أن «التصوف فكرة فلسفية إسلامية محضة، نشأت في الإسلام، حيث غذاها القرآن بآياته»(١٧). إذ لو كان التصوف فكرة إسلامية خالصة، لكان الأولى، والمقبول عقلاً، أن تطلق عليه تسمية إسلامية، لا يونانية. لأن المصطلح اليوناني يعني وجود هذه الفكرة قبل الإسلام. وهذا هو التناقض الذي لم يلتفت إليه الرصافي. أغلب الظن أنه لم يكن يريد أسلمة الفكرة فقط، بقدر ما كان يريد تقريبها من الفلسفة والفكر الحر تحديداً.

الاستشراق الأعمى

في مقابل هذا الاهتمام بالثقافة التراثية ونقدها، لم يدخّر الرصافي جهداً في نقد الثقافة الاستشراقية. وبرغم أنه لم يخصَّ الاستشراق بعمل مفرد، فقد ترك عنه في المطبوع من كتبه في الأقل عدداً من الإشارات. فهو يناقش المستشرق الإيطالي ليئونا كيتاني في ثالثة رسائل التعليقات، ويعرض لذكر المستشرق الفرنسي مرسيه عند نقده كتاب النثر الفني للدكتور زكي مبارك في الرسالة الثانية. وبذل في الحالتين جهداً غير قليل لنقد القراءة الاستشراقية: «إنّ هذا الكتاب لم يترجم الى اللغة العربية، ولكن ترجمه الى اللغة التركية الكاتب التركي المشهور حسين جاهد.. والمترجم الى التركية من هذا الكتاب يقع في عشرة مجلدات. ونسخه متداولة عندنا في العراق.. وبما أنني أحسن التركية استعرته فطالعته من أوله الى آخره بتدبير وإمعانٍ، فعلقتُ عليه في أثناء المطالعة بعض التعليقات...»(١٨).

لاتعنينا التفاصيل التي صحّح بها الرصافي معلومات كايتاني، بقدر ما تعنينا استراتيجياً هذه القراءة والمبررات الثقافية والمعرفية لها. وليس من شك في أنّ الرصافي خرج بنتيجة مضادة للاستشراق، فهو يقول في آخر الرسالة الثانية من التعليقات ما نصه:

«لم أقف للمستشرقين من علماء الغرب على كلام يدلّ على أنهم مخلصون للعلم في المباحث الشرقية ولاسيمّا الإسلامية، بل إني أشم رائحة الكره والبغض من كل ما يخص العرب والإسلام من أقوالهم التي اطلعتُ عليها، والتي أراهم فيها منحازين الى شيء آخر غير العلم بالحقيقة. ومن الغريب أنهم في المسائل الإسلامية يعمون عن المحاسن، فلا يرون إلا المساوئ والعيوب. وإذا أرادوا شيئاً من المحاسن والمآثر قاموا وقعدوا للبحث والتنقيب عن كلّ مايفنده من الروايات الواهية والحجج الداحضة والأحاديث المرجمة»(١٩).

ليس من المصادفة أن يستعمل الرصافي سلسلة من الأفعال الحسية التي يطغى عليها فعل الرؤية (اطلعتُ، يعمون، يرون، رأوا، ويتراجع فعل الشم (شممت) فلايرد إلاّ مرة واحدة. القراءة عملية تشغيل للحواس توجهها الرؤية بالعينين، ولكنّها في الوقت نفسه تحتاج الى معونة الحواس الأخرى. والنصّ الاستشراقي بخاصة نص يحتاج الى القراءة بكل الحواس. فلكي نقرأ نصاً استشراقياً ينبغي أن ننتبه ليس فقط الى مايراه المستشرق، بل الى مايتعامى عن رؤيته أيضاً. ولا شك في أن القراءة بكل الحواس يمكن أن تكون نفسها استعارة الى القراءة بكل العلوم.

وليس الرصافي وحده مَن ينتبه الى تعامي القراءة الاستشراقية، بل

ها هو الدكتور طه حسين، زعيم الشك الديكارتي، والمتسامح مع الفكر الغربي، ينتقد المغالاة في الشك فيها: «الغريب من أمر المستشرقين في هذا الموضوع وأمثاله أنهم يشكون في صحة السيرة نفسها، ويتجاوز بعضهم الشك الى الجحود، فلا يرون في السيرة مصدراً تاريخياً صحيحاً، وإنما هي عندهم كما ينبغي أن تكون عند العلماء جميعاً: طائفة من الأخبار والأحاديث تحتاج الى التحقيق والبحث العلمي الدقيق ليمتاز صحيحها من منتحلها. هم يقفون هذا الموقف العلمي من السيرة ويغلون في هذا الموقف، ولكنهم يقفون من أمية بن أبي الصلت وشعره موقف المستيقن المطمئن، مع أن أخبار أمية ليست أدنى الى الصدق ولا أبلغ في الصحة من أخبار السيرة. فما سرّ هذا الاطمئنان الغريب الى نحو من الأخبار دون النحو الآخر؟ أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يبرؤوا من هذا التعصب الذي يرمون به الباحثين من أصحاب الديانات؟»[٢٠].

لم يكن مثقفو بداية القرن ليأخذوا موقفهم الرافض للاستشراق هذا إلا من إحساسهم بأنه رؤية تنتمي لثقافة مغايرة ترى الشرق بعيون الغرب، وتطبق عليه معايير لاتنتمي له، وأخلاقاً لاتتماشى مع واقعه. وليست المسألة بالثقافية وحسب، بل هي رؤية سياسية في الأساس والجوهر. فقد تزامن ظهور الاستشراق، حقلاً ثقافياً، مع شيوع التحكم بموارد البلدان التي يحتلها عسكرياً، وفرض الاستعمار شكلاً من أشكال الوعي الموجه، ومضموناً سياسياً لتثبيت برنامجه التفتيتي. ومن هنا كان الموقف من الاستشراق موقفاً من الموظفين الاستعماريين في البلدان التي يحتلها في الوقت نفسه. كان موقفاً من المستشارين السياسيين

والإداريين والموظفين الحكوميين في حقول التربية والآثار والصناعة والجيش... الخ. وقد انتبه الرصافي نفسه الى هذه المسألة. ولاشك في أنه كان يعرف حاجة البلدان الشرقية الى المعرفة الغربية التي تنقلها المؤسسات الاستشراقية المختلفة. ولذلك انفرد الرصافي برأي جدير بالتأمل، وهو أنّ الاستشراق شرّ لابدَّ منه. ولكن علينا أن نحاصر شروره الى أقصى حد، بأن لانسلّم إليه زمام القيادة. كان الرصافي لايرى مانعاً في تعيين الموظفين الانجليز في مختلف القطاعات التربوية أو الآثارية أو الصناعية، بشرط أن يكونوا تحت إشراف قيادة عراقية، ولا يكون لهم أمر العقد والنهي. بل لابدَّ أن يكون القرار الأخير والحاسم بين أيدي العراقيين[٢١]، ومعنى هذا في ميدان الثقافة أن الاستشراق، وإن يكن شراً في ظاهره، فإنه لايخلو من خير، لأنه يمكن أن يكون محرِّضاً للثقافة على طرح أسئلتها المحلية قي عصر السبات الفكري.

هكذا نرى أنّ التراسل الذي أراده الرصافي للقراءة بكل الحواس، إنما يعني في التحليل الأخير، القراءة بكل العلوم. ولم يكن هذا الموقف ليخفى على رسولة الاستشراق السياسي في العراق، المس بل، فاختارت لمحاربة الرصافي السلاح الذي يريده بالضبط. يقول أمين الريحاني: «أغضب الرصافي المس بل فحالت دون نشر قصائده في الجرائد. وهذا قليل من كثير جاءه منها بالأساليب الدقيقة الخفية، لأنها وهي امرأة راقية، وهي فوق ذلك سياسية، لم تناصبه العداء بالطرق الاعتيادية، ولا أخطأت كما أخطأ سابقاً دار الانتداب في نفيه الوطنيين الأحرار. كأنها قالت في نفسها : هو شاعر والشعراء يلتذون بالسجن ويفتخرون بالمنفى، وفي الاثنين ما يكفيهم مؤونة العمل فيضمن لهم خبز يومهم

والعزلة للنظم والتأليف. دعت المس بل معروفاً وشأنه، ولم تلجأ في تونيبه الى غير الدقيق الخفي من أساليب النقمة عندها»[٢٢]. ومرة أخرى يثبت الرصافي سذاجته إذ يكتب لها رسالة يصرّح فيها بآرائه، وهو يعلم أنها تخفي آراءها، فيقول لها بالحرف الواحد إنه «يحترمها لأنها عالمة، ولكنها في الأمور الوطنية ليست أعلم منه».

قابلت المس بل، إذن، رغبة الرصافي للقراءة بكل العلوم وكل الحواس بسلاح أمهر هو الإكراه بكل الطرق العلنية والخفية. فلم تمنعه من النشر فقط، بل حاربته في خبز يومه، وكانت تريد أن ترغمه على الخرس. كانت تريد أن ترغمه على الموت جوعاً حتى تحرمه من كرامة الاستشهاد في حربه مع الاستشراق. ومن الطبيعي أن تظهر في مناخ هذا الاستقطاب الفكري والسياسي الحاجة الى قطب بديل يستطيع أن يقف باتزان في مواجهة الغرب. لقد ذهبت الجامعة الإسلامية، وأخذت معها أحلام الرصافي بالوحدة. وكانت الجامعة العربية مجرّد فكرة يعتقد الرصافي أن الانجليز يروّجون لها لامتصاص زخم الجامعة الإسلامية[٢٣]. كان الغرب الاستعماري كله يقف أمام الشرق كله. البديل الوحيد القادر على مواجهة الغرب هو روسيا البلشفيّة:

ياقوم خلّوا الفاشسيّة إنها
في السائسين فظاظة وتعجرفُ
للانكليز مطامع ببلادكم
لاتنتهي إلاّ بان تتبلشفوا

لم تكن البلشفيّة إذن في رأي الرصافي هي النظرية المادية في المعرفة، ولا دكتاتورية البروليتاريا، بل كانت البديل السياسي القوي

المرشح لمقاومة استقطاب الغرب. ولحسن الحظ فإنّ لدى هذا البديل ما يشترك به مع الموروث الإسلامي في مثل العدالة العليا: «إذا نظر المسلم الحرّ الفكر في الإسلام رأى فيه أموراً تنطبق تماماً على مبدأ الاشتراكية وتماشيه معها جنباً الى جنب». وأخصّ هذه المبادئ المشتركة هو التوزيع الاقتصادي العادل للأموال. من هنا يترجم الرصافي الحديث النبوي: «لاتجمعوا ما لاتأكلون ولا تبنوا ما لاتسكنون» وما يماثله من أحكام في الزكاة والكنز، بحيث يجعلها نظيراً للمبدأ الاشتراكي «من كل حسب قدرته، ولكل حسب حاجته». ويستخلص في النهاية «أنّ دين الإسلام بعيد كلّ البعد عن (الرأسمالية) الجشعاء الظالمة المستبدة بنعم الله التي جعلها مشاعة بين خلقه. كما أنه بمبادئه الحقة منطبق كلّ الانطباق على مبدأ الاشتراكية الشيوعية التي تبطل الملك ولا تجعل للمرء بسطة في عيشه إلا بمقدار ماله من كَلٍّ دائب وعمل منتج. ولكنّ الجهلاء يسمون هذه المبادئ السامية بالمبادئ الهدامة. وهي كذلك لعمر الله هدامة، إلا أنها لاتهدم إلا ما هم عليه من ضلال وباطل»[٢٤].

صنع الحاضر

كان الهدف الذي يرمي الرصافي الى تحقيقه من وراء مشروعه في نقد الرؤيتين التراثية والاستشراقية للتراث هو «صنع الحاضر» وتوطينه في الزمان والمكان. إنّ جميع صراعاته السياسية والثقافية إنما تهدف في النهاية الى تحقيق هذه الرؤية للحاضر المشرق الذي كان يتمنى الرصافي جعله في متناول اليدين. غير أنّ تكلس جذور الحاضر في الماضي، وانكماشه في ثوابت زمانية فات أوانها، خيّبا أمل الرصافي، وجعلاه

ينقد الجذور المتكلسة للحاضر، ويدعو الى القطيعة معها، واضعاً الجذور في المستقبل بدلاً من الماضي. وحين رأى مطمع الاستشراق في استنبات جذور بديلة موهومة، لم يتردد في نقد الاستشراق. وهكذا نقل الرصافي «الجذور» مرتين، مرة من الماضي الى الحاضر لنقد الرؤية التراثية، ومرة أخرى من الحاضر الى المستقبل، حين خيّبه الحاضر نفسه بسبب طغيان الاستشراق الثقافي والسياسي فعلياً. إنّ هذا النقل المتكرّر للجذور والأصول المعرفية لدى الرصافي هو الذي يميّز «الزمانية» عنده بطابع فريد من الصعب العثور على مماثل له في تلك الفترة، لأنه بطبيعته تأجيل نقدي لكلّ استقرار، وتحريض استفزازي على تساؤل معرفي متواصل لايهدأ ولايكل من البحث. وهذا تعبّر عنه أبيات الرصافي خير تعبير:

أجل إن القبائل من معدٍّ
علوا فتسنّموا المجد المجيدا
ولكنْ أيّها العربي إني
أراك لغير ما يُجدي مريدا
وما يُجدي افتخارك بالأوالي
إذا لم تفتخرْ فخراً جديدا
أرى مستقبل الأيام أولى
بمطمح مَن يحاولُ أن يسودا
وهل إن كان حاضرنا شقياً
نسود بكونِ ماضينا سعيدا
وشرّ العالمين ذوو خمول

إذا فاخرتهم ذكروا الجدودا
تقدم أيها العربيّ شوطاً
فإنّ أمامك العيشَ الرغيدا

ليس من شك في أنّ الإشكالية التي بقيت تعتمل في داخل فكر الرصافي هي إشكالية الهوية، التي ظلّ باستمرار يطلق عليها اسم «الشخصية». مَن نحن في داخل هذا الخضمّ المتماوج من الصراعات؟ ما شخصيّتنا الماضية؟ كيف نصنع شخصيتنا في المستقبل؟ وقد انعكس هذا الاستغراق في الهوية في عناوين أهمّ كتبه التي مازالت محوطة بالتعتيم والتحريم، وهما «الشخصية المحمدية» و «الرسالة العراقية». بل أزعم أنّ مراجعاته لتاريخ الأدب وحياة الشخصيات تسير في هذا الاتجاه أيضاً. فهناك كتاباه «آراء أبي العلاء المعري» (١٩٥٥) و «على باب سجن أبي العلاء» (١٩٤٦)، وكتابه الآخر «نظرة إجمالية في حياة المتنبي» (١٩٥٩). وهي كتب، كما هو واضح من عناوينها، تبحث في شخصيتين المتنبي والمعري كما يراهما الرصافي بعيني حاضره وماضيهما معاً. بعبارة أخرى تعنى هذه الكتب بإشكالية عصر الرصافي نفسه بعد إسقاطها على شخصيتي المتنبي والمعري.

الالتزام النهضوي

من المعروف تاريخياً أنّ الأدب النهضوي يحرص على تقديم صورة وفية قدر الإمكان للواقع. ولذلك فهو يفكّر بأنّ «أفضل الأدب أصدقه»، أو بعبارة أدق «أفضل الشعر أصدقه» مادام الشعر على التخصيص هو الصورة الأكثر تمثيلاً، فيه، لذلك الأدب. ويكون الشعر

صادقاً بقدر مايحرص على تمثيل الواقع تمثيلاً مطابقاً. ولو جرّبنا أن نقارن بين الشعر الإحيائي لدى الزهاوي والرصافي والبارودي وشوقي وأقرانهم، وبين الشعر الذي نسميه بشعر الشفاهية الثانية قبلهم، لوجدنا أنّ الشعر الاحيائي أو النهضوي لايختلف عن شعر الشفاهية الثانية إلاّ من ناحية الأغراض، أي أنه يؤثر الالتزام بإحياء الثقافة الإيجابية وتصوير الواقع تصويراً مطابقاً. وقد انتبه أحد نقاد هذا الجيل، وهو رفائيل بطي، الذي تصلح أن تكون «النهضة» شعاراً لجميع أعماله لكثرة تكراره إياها، الى هذه الظاهرة في الأدب النهضوي. ففي حديثه عن الرصافي يذكر أنه «لم يكتف بهجر طرائق النظم البالية من مديح ورثاء وأبواب الشعر المطروقة، بل ابتكر الشعر الاجتماعي والسياسي... بثوبه العصري»[٢٥]. وكذلك شوقي الذي يراه عصرياً، وأن «عصريته قائمة في اهتمامه بمجد مصر والشرق والإسلام. فهو خير ترجمان للنهضات الحديثة من مصرية وعربية وإسلامية بحيث يمكنك أن تنظم قصائده بحسب تواريخها فتكون تاريخاً كاملاً لمصر والشرق والإسلام في جيله»[٢٦]. وانتقل كثير من خصائص الشعر الشفاهي في القرن التاسع عشر الى الشعر النهضوي أيضاً، فظلّ جزء كبير منه يرتجل ارتجالاً (الكاظمي نموذجاً)، ويتبع الصيغ والقوالب الجاهزة (البارودي، الزهاوي)، ويفكر بالخطابية والمنبرية والإنشاد (الرصافي، شوقي، حافظ). وينصبّ جهد الشعر النهضوي في سعيه الحثيث الى نشر مفهوم للالتزام بقلب مفاهيم الغرضية السابقة، ويحوّل «الأنا المجردة» في الشعر الشفاهي الى «أنا جماعية» جديدة. إنّ الذات الجمعية التي تحرص على المطابقة لا مع أنا الشاعر الحقيقي، بل مع أنا المجتمع هي

التي تميّز هذا الشعر الذي يكاد يخلو خلواً تاماً من مفهوم «الأنا الفردية».

وإذا كان وعي الالتزام بوصفه الأدب للآخرين يتطلب من ناحية أخرى وعياً للأدب ذاته، فإنّ الأدب النهضوي عند الرصافي كان قد تعرّف على فكرة الأدب لذاته، أو نظرية الفن للفن، أو الصنعة للصنعة، كما كان يسمّيها. فهو في كتاب «محاضرات الأدب العربي» يقول: «قد سمعت بعض المجددين من الأدباء في الأستانة يقولون أنّ الأدب لاغاية له، ويتوسعون في هذا القول حتى يعمّوا به مايسمونه بالصناعات النفسية، أي الفنون الجميلة التي تسمّيها العرب بالآداب الرفيعة، وهي الشعر والموسيقى والرسم والحفر»[٢٧]. هنا أيضاً نلتقي، مرة أخرى، بفكرة «الغاية» التي تبناها الرصافي في توحيده الوجودي. فنظرته نظرة فلسفية تجمع بين الغاية القصدية التي ينبغي أن يصل إليها الشيء في آخر المطاف، وبين العلة السببية التي هي السبب القريب لوجود الشيء، وتوحد بينهما، حتى أنه ليذهب الى القول بأنّ من غير المعقول «أن يكون الشيء علةً لنفسه. فإذا قال الشاعر قصيدة، فليس من المعقول أن تكون تلك القصيدة هي الباعث له على قولها»[٢٨]. ويفصّل الرصافي في نظرية الفن للفن قائلاً: «ثمّ إني اطلعتُ على كتاب في علم النفس نقله من الافرنسية الى التركية نعيم بك البابان، فقرأت فيه مبحث قولهم «الصنعة للصنعة» وعلمت منه أن ليس معنى هذا القول أنّ الفنون الجميلة لاغاية لها، بل معناه أنها لاتحتاج في وجودها الى مادة خارجة عن غايتها... فإنّ الشاعر إذا قال شعراً لايحتاج فيه إلا الى استعمال الكلمات وهي غير خارجة عن الغاية المقصودة منه، بل هي نفس تلك

الغاية... لأنه متى تكلم بتلك الكلمات وأنشدها للسامعين فقد حصلت غايته المطلوبة التي ذكرناها. هذا هو معنى قولهم «الصنعة للصنعة» وهو معنى صحيح لاغبار عليه، ولا يلزم منه أنّ الأدب ليس له غاية كما يقولون»[٢٩].

إنّ معرفة الرصافي بفكرة الأدب لذاته لاتؤدي به الى التمييز بينه وبين الأدب للآخرين. فهو لايستطيع أن يتصوّر أدباً لايتجه الى الآخرين أصلاً. وما يتعرّف عليه عن طريق الترجمة، ليس الالتزام، بل الصنعة للصنعة، لأنه يفكر من داخل نظرية «الالتزام النهضوي». والأمر المهم أنّ الرصافي يعمد الى إقامة ثنائية من نوع آخر بين الأدب الأخلاقي والأدب الانفعالي. فيشير الى أن «غاية الأدب هي حمل النفوس على الانفعال بمظاهر الكون قبضاً وبسطاً لغرض ما». وهذا شيء مختلف عن القول بأنّ «غاية الأدب تهذيب النفوس وتثقيف الأخلاق». ثمّ يمثل الرصافي على ذلك بأنّ الأهاجي وشعر المجون هي جزء من الأدب، وإنْ لم تكن مرضية أخلاقياً. وبرغم أنّ الرصافي يستخدم كلمة الأدب أو الفن هنا، فإنه يستشهد بنصوص شعرية، فهل كان يقصر الالتزام النهضوي على الشعر وحده؟

من الصعب الاعتقاد بذلك ما دمنا أمام مترجم أوّل نص سردي حديث في العراق.

هكذا نرى أنّ الرصافي ظلّ وفياً لأفكاره في الإصلاح والنهضة ولقد دفع ثمناً غالياً لهذا الوفاء، في حياته وبعد موته. ولكنّ هل جاء بعده مَن يُكمل هذا المشروع النقدي النهضوي؟ أم أنّ الظروف السياسية والفضاءات الاتصالية، ستكره الجميع على البدء من جديد، بداية

متكررة في «نشأة مستأنفة» يكرّر بها اللاحق السابق؟

ذلك ما سنراه في الفصول التالية.

الهوامش

(١) - علي ظريف الأعظمي : مختصر تاريخ بغداد ص٢٥٠ (نقلاً عن نجدة فتحي صفوت : معروف الرصافي ، رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٨ ، ص١٢) .

(٢) - أمين الريحاني : ملوك العرب ٢/ ٨٨٤ .

(٣) - عبد الحميد الرشودي : مصطفى علي حياته وأدبه ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٩٤ .

(٤) - المصدر نفسه ص١٤٦ .

(٥) - باختين : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة د . جميل التكريتي ، دار توبقال ، ص١٦٧ .

(٦) - المصدر نفسه ص١٦٩ .

(٧) - المصدر نفسه ص١٧٢ .

(٨) - أعاد الدكتور عبد الإله أحمد نشر عدد من قصص الرؤيا في ملحقات كتابه « نشأة القصة في العراق » .

(٩) - رفائيل بطي : موجات الأدب الحديثة ، مجلة المعرض (١٩٢٦) ، وأعاد نشرها حاتم الصكر في : روفائيل بطي ، مقدمة ومختارات ، دار الجمل ، ١٩٩٥ ، ص٥٦ .

(١٠) - الرصافي : محاضرات الأدب العربي ، بغداد ، ١٩٢١ ، ص٨٣ .

(١١) - الرصافي : رسائل التعليقات ، بغداد ، ١٩٤٤ ، ص١٧ .

(١٢) - الرصافي : خواطر وأفكار ، لندن ، ١٩٨٨ ، ص٦٥ .

(١٣) - المصدر نفسه ص٩٠ .

(١٤) - الرصافي : آراء أبي العلاء المعري ، بغداد ، ١٩٥٥ ، ص٥١ .

(١٥) - الرصافي : رسائل التعليقات ، ص٤٥ .

(١٦) - البيروني : تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة ، ص٢٤ - ٢٥ .

(١٧) - الرصافي : رسائل التعليقات ، ص٥٠ .

(١٨) - المصدر نفسه ص١٢٧ .

(١٩) - المصدر نفسه ص١٢٤ .

(٢٠) - طه حسين : في الشعر الجاهلي ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦ ، ص٩٥ .

(٢١) - يرد هذا الرأي في مقالة له أعاد نشرها عبد الحميد الرشودي في : ذكرى الرصافي ، بغداد ، ١٩٥٣ .

(٢٢) – أمين الريحاني : ملوك العرب ٣/ ٨٨٣ .

(٢٣) – وهذا ما يتضح في مقاله له نشرها سعيد البدري : آراء الرصافي في الدين والاجتماع ، بغداد ، ١٩٥١ .

(٢٤) – الرصافي : خواطر وأفكار ، ص١٠٢ .

(٢٥) – رفائيل بطي : مختارات ، تقديم حاتم الصكر ، ص٥٦ .

(٢٦) – المصدر نفسه ص٨٦ .

(٢٧) – الرصافي : محاضرات الأدب العربي ، بغداد ، ١٩٢١ ، ص٥٩ .

(٢٨) – المصدر نفسه ص٦٠ .

(٢٩) – المصدر نفسه ص٦٠ – ٦١ .

مابعد الإنسان والقافية
الزهاوي ونيتشه

لم يذكر الزهاويّ في أدبه كلّه نيتشه، صراحة، إلاّ مرّةً واحدة، حين كتب مجيباً على أسئلة وجهها إليه صحفي مصري: «أُحب شخصية محمد لأنه من أكبر المصلحين، وأُحب كوبرنيك لأنه أوّل مَن أثبت أن الأرض تدور حول الشمس، وأُحب دارون لأنه عرفنا ماهو أصل البشر، واكتشف نواميس النشوء والارتقاء. وأحب نيجه (اقرأ: نيتشه) الألماني لجراءته في القول والكتابة»[١].

مانوع هذا الحبّ الذي يكنّه فيلسوف العراق في أوائل القرن العشرين لفيلسوف ألمانيا في القرن التاسع عشر؟ ما العلاقة بين فلسفتيهما؟ هل تأثر الزهاوي بنيتشه؟ كيف أحبّه ولم تصدر أول ترجمة لكتابه الأساسي إلا بعد وفاته بسنة؟

برغم غياب كثير من الوقائع والمصادر، ستحاول هذه القراءة أن تتلمس أوجه المشابهة بين الزهاوي ونيتشه. وطبيعي أنها ستنصرف الى النقد الداخلي أكثر مما ستنصرف الى النقد التاريخي، وإنْ لم تستغنِ عنه.

الناموس الدوري والعود الأبدي

يذكر الزهاوي في ترجمة كتبها بخط يده بضمير الغائب إنه «اشتغل بالفلسفة الغربية متوغلاً فيها»[٢] قبل رحيله الى الأستانة سنة

١٨٩٦. فكيف أمكن له «التوغل» في الفلسفة الغربية، وهو لايعرف سوى بعض اللغات الشرقية؟ لاريب أن معلوماته عنها لم تكن تتجاوز بعض الأفكار العامة التي وفرتها المطبوعات الشامية والمصرية، وربّما بعض المصادر التركية الأخرى. ويخبرنا أن الهدف من رحلته الى الأستانة كان «أن أتعرف بكبار أدبائها، فتعرفت بشاعر الترك توفيق فكرت، وصفا بك، وعصمت بك، وسامح بك، والدكتور رضا توفيق»[٣]. وهؤلاء الشعراء والكتاب الأتراك من بين أهم كتاب تركيا العثمانية الذين اتصلوا بالفكر الغربي الحديث. وكان من المعروف أنّ أدب توفيق فكرت على الخصوص يضجُّ بـ «روح نيتشه في تمجيد القوة وفكرة البقاء للأقوى»[٤].

وفي السنة نفسها يصدر للزهاوي في مصر كتاب عنوانه «الكائنات» ينتهي الفصل الأخير منه بشرح نظريته في «الناموس الدوري الأعظم» فما هي هذه النظرية؟

خلافاً لما يراه أرسطو وشراحه من الإسلاميين، يرى الزهاوي أنّ الزمان ليس مقدار الحركة، بل هو السكون بعينه. وتعاقب آنات الزمان يعني في الأساس تعاقب السكنات. واستناداً الى ذلك فإنّ كلَّ لحظة تضمّ الزمان كلّه. والزمان هو لاتناهٍ يتكرر. وإذْ يقاس الزمان من حيث هو توقيت بمقدار الحركة عند أرسطو، فإنه يقاس بمقدار السكونات عند الزهاوي: «إنّ الحركة مهما اشتدت فلا تخلو من السكنات التي تتخللها، وإذْ قد شاهدنا أنّ الزمن يقلّ بالسرعة ويكثر بالبطء، فالزمان هو السكون والسكون هو الزمان»[٥].

وحيث إنّ القوة - أو بتعبير أكثر نيتشوية: إرادة القوة - لا

متناهية وحيث إنّ أشكال الأجرام متناهية، والزمان غير متناهٍ، فإنّ تكرار الأجرام في الزمان لا يتناهى. يقول الزهاوي: «لمّا كان الشكل الحاضر من الأرض هو أحد أشكالها، فهو يتكرر الى غير نهاية من حيث الزمان، أمّا من حيث الفضاء فالأمر كذلك، فإنّ حجم كلّ جرم وأجزاءه متناهيان. فأشكاله التي يتطور إليها متناهية. ولمّا كان عدد الأجرام غير متناه، فانقسم عدد الأجرام غير المتناهي على الأشكال المتناهية، فيكون عدد كلّ شكل من هذه الأشكال المتناهية غير متناهٍ. والأرض جزء متناهي الأجزاء والحجم، فحكمها حكم غيرها، فينتج أنّ في السماء الآن أرضين غير متناهية العدد على شكل من أشكالها الماضية والآتية، وهي متفرقة في الفضاء غير المتناهي، تدور كل أرض حول شمس مثل شمسنا في نظام مثل نظامنا، يسبح داخل مجرة مثل مجرتنا بالتمام، وهذه نتيجة رياضية لاتقبل الخطأ»(٦).

ولايعني اعتماد الزهاوي هنا على تطبيقات فلكية، أنّ نظرية الناموس الدوري ينحصر تأثيرها في تكرار الموجودات الكونية، بل تشمل الموجودات جميعاً بسبب من طبيعتها المتناهية في زمان لانهائي. وكلّ شيء يتكرر. «إنّ في كل أرض مشابهة لأرضنا إنساناً مثلي وآخر مثلك وآخرين مثل غيرنا قد ولدوا من آبائهم كما في أرضنا، وقد جرى لآبائهم فيها ما جرى لهم في هذه تماماً»(٧).

لقد كان استقبال هذه النظرية مزيجاً من السخرية والاستهجان حينئذٍ. ولكن من أين جاءت هذه الفكرة للزهاوي؟ يؤكد هو أنّ الناموس الدوري نتيجة منطقية لاتقبل الخطأ تترتب على القول بلا تناهي الزمان. والحال أن التماثل بينها وبين نظرية نيتشه عن «العود الأبدي» Eternal

Recurrence يصل الى حدّ التطابق، وهذا ما انتبه له العقاد في سياق لايخلو من الاستخفاف. يكتب مؤلف «هكذا تكلم زرادشت»: «إذا كان كلّ موجود الآن قد وجد من قبلُ فما هو اعتقادك في هذا الحين (اقرأ: الآن أو اللحظة).. أفما ترى الأشياء كلها متداخلة، وأنّ هذا الحين يجرّ وراءه كل ماسيكون، بل يجرّ نفسه أيضاً؟.. أفما لزم علينا أن نعود تكراراً وأبداً؟»[٨].

برغم عدم وضوح فكرة العودة الأبدية للمثيل لدى نيتشه في كتابه الأساسي، وهذه واقعة لايختلف فيها شراحه الغربيون، فإنها تعتمد على المقدمة النظرية نفسها التي تعتمد عليها نظرية الزهاوي، وهي لاتناهي الزمان. يقول أويغن فنك: «ينبغي أن نتساءل وأن نتحرى إن كان نيتشه يقصد بالأزلية مجرّد زمن خطي يمتد الى ما لانهاية، أم أنّ معرفة أساسية للعالم تتجلى في مفهومة للأزلية. ذلك أنّ عودة المثيل الأزلية تظلّ ضعيفة التحديد في كتاب زاراتوسترا»[٩]. ويجزم الفيلسوف الألماني «مارتن هايدغر» في كتابه «نيتشه» أنه «حين يفكر نيتشه بأصعب الأفكار في ذروة التأمل، فإنه يفكر ويتأمل في «الوجود»، أي إرادة القوة بوصفها عوداً أبدياً. ماذا يعني هذا، إذا أخذناه بأوسع معانيه وأكثرها جوهرية؟ الأبدية، لابوصفها «آناً» ساكناً، ولا تتابعاً من الآنات تلتفّ حول ما لايتناهى، بل «الآن» الذي ينعطف على ذاته، وهل ذلك سوى الجوهر الخفي «للزمان»؟ إن التفكير بالوجود، أو إرادة القوة بوصفها عودة أبدية، أي التفكير بأصعب أفكار الفلسفة يعني التفكير بالوجود بوصفه زماناً»[١٠].

يخبرنا الزهاوي في أوّل صفحة من كتابه «المجمل مما أرى» أن

أفكاره التي انفرد بها كثيرة، وأول مايذكره من هذه الأفكار هو الناموس الدوري. وقد رأينا أنّ المماثلة بين الناموس الدوري عنده والعود الأبدي عند نيتشه تصل الى حدود التطابق، إذ يعتمد كلا الفيلسوفين في اثبات «الناموس - الأبدي» - إذا صحت المزاوجة بين الفكرتين - على أبدية الزمان وتناهي الموجودات. فتتحول اللحظة الى زمن مكثف هو نواة الأبدية. كلّ ما كان وسيكون هو كائن الآن. ولذلك فكل شيء يتكرر. إنّ اللحظة هنا هي عينة من الأبدية تدور حول ذاتها. وهذا هو السبب الذي يدعو هايدغر الى الاحتفال بنيتشه فيلسوفاً للوجود بوصفه زماناً. ولقد انتبه العقاد الى هذه المشابهة، فنبز الزهاوي قائلاً: «ما بال الاستاذ يدفع عن (نظرية الدور والتسلسل) كأنها نظزيته التي استنبطها ولم يُسبَقْ إليها ألا يعلم أن الرجعة مذهب من مذاهب الهند الأقدمين، بل ألا يعلم أن (نيتشه) قال بها في هذا العصر، وتطرف فيها كما تطرف هو، فانتظر أن يؤوب الى الأرض (هومر والمسيح ونيتشه، وكلُّ حيٍ وكل موجود. فكل شيء يذهب، وكل شيء يعود، ودولاب الوجود أبداً يدور في تكرير... ولم يكن نيتشه في حاجة الى كبير عقل ليهتدي الى نظرية الدور والتسلسل، فالاستاذ يعلم أنه كان عبقرياً، ملتاث الفكر، وربّما علم أنه كان على وشك (الجنون) يوم اهتدى الى النظرية التي لاتستريح إليها العقول!»[١١].

كان بإمكاننا أن نعرف ردّ الزهاوي على اعتراض العقاد لولا صمته بسبب نبرة العقاد الساخرة. وأغلب الظن أن العقاد يحكم بالمشابهة استناداً الى كتاب المجمل الذي صدر سنة ١٩٢٦ والى حوارهما سنة ١٩٢٨، ولذلك يلمح الى سطو الزهاوي على نيتشه، بعد أن صار اسم

نيتشه معروفاً على نطاق عالمي، خصوصاً وأن العقاد كان يقرأ بالانگليزية. لكنه لم يشرْ الى كتاب «الكائنات» للزهاوي الذي صدر في حياة نيتشه سنة ١٨٩٦ ، أي قبل وفاة نيتشه بأربع سنوات. لاشك في أن الزهاوي قرأ نيتشه بالعربية أو التركية، وتأثر به، فأخذ عنه كما سنرى فكرة «السوبر مان» التي لن تظهر في شعره إلا عام ١٩٢٤ ، وفي نثره إلا في حواره مع العقاد. أمّا بخصوص فكرة «الناموس الدوري» ، فإنّ نيتشه أصدر كتابه «هكذا تكلم زرادشت» بالألمانية في أربعة أجزاء، صدر الجزء الأول منها سنة ١٨٨٣ ، والجزء الأخير في طبعة محدودة جداً سنة ١٨٨٥ . لكن الكتاب لم يكتمل في طبعة شعبية عامة إلا سنة ١٨٩٢ ، أي قبل أربع سنوات فقط من كتاب الزهاوي[١٢]. وهذه مدة ربّما لاتكفي للثقافة العربية، حينئذ في الأقل، لكي يترجم الكتاب، أو فصول منه، أو حتى تعريف به الى العربية أو التركية، ثمّ يطلع عليها الزهاوي فيقتبس منها ما يتأثر به ويؤلف منه كتاباً يرسله الى المطابع المصرية[١٣].

يبقى إذن أنّ التماثل يعود في جوهره الى تماثل مشروعين مختلفين يقوم كلاهما على فكرة لانهائية الزمان. بل إنّ البراهين التي يقدمها نيتشه براهين تأملية، فيما نجد مثيلاثها عند الزهاوي براهين كونية وفلكية في الأغلب. وإرادة القوة هي التي تغذي كلا المشروعين.

الجاذبية والروح الثقيل

كان الزهاوي يحبّ أن يدعى فيلسوفاً، لا عالماً. وبرغم ذلك فإنّ أكثر إنتاجه الفكري يناقش قضايا علمية. ولعلّ نظريته في الدفع العام

هي أشهر هذه القضايا التي اشتهر بها. فقد ظهر له مقال صغير في «لغة العرب» (السنة، ٢: ٤٨٩، ١٩١٣)، وكتاب صغير بعنوان «الجاذبية وتعليلها» (بغداد، ١٩١٠)، ومقال طويل بعنوان «الدفع العام والظواهر الطبيعية والفلكية» نشر في المقتطف (الجزء ١، ٢، المجلد ٤١ السنة ١٩١٢). فضلاً عن عدد آخر من المقالات.

وخلاصة رأي الزهاوي في هذه المقالات أن الدقائق المادية لاتتجاذب، كما يذهب الى ذلك علماء النواميس بل «مذهبه هو دفع المادة للمادة الى مادة، ونزيد أنّ هذا الدفع هو كهربائيتها، وهذه الكهربائية هي حركتها، وهذه الحركة إذا صادفت أخرى مماثلة تدافعتا، أو مخالفة لها تجاذبتا، لأنّ المماثلة تستلزم المخالفة في الملتقى، والمخالفة تقتضي المماثلة فيه»[١٤].

وبهذا الدفع العام يعلل الزهاوي مايحدث في الأجرام الدقيقة، والأجرام العظيمة، كما يعلل به عدداً آخر من الظواهر مثل المدّ والجزر والرؤية والظلام والإلفة الكيمياوية. وقد تعرضت هذه الأفكار الى انتقادات شديدة من معاصريه، فكتب لويس شيخو، مثلاً، أنها «أقرب الى الأحلام والهذيان منها الى كتابة رجل عاقل»[١٥]. فيما رأى سلامة موسى أنّ الزهاوي وإنْ يكن «عبقرياً.. ولكنه كان لجهله بالعلوم المادية يلجأ الى المنطق ويعتمد عليه وحده»[١٦]. ويرد د. علي الوردي ذيوع هذه الآراء الى أسباب اجتماعية فيقول: «انتقد الزهاوي نظرية نيوتن في الجاذبية بأسلوب لايختلف في أساسه المنطقي عن أسلوب أغا رضا الأصفهاني في انتقاد نظرية دارون، ولكنّ الأفندية اعتبروه عبقرياً لأنه استطاع أن ينتقد نظرية كبرى من نظريات العلم الحديث، دون أن يكون

له إلمام بها سوى ما قرأه عنها في مجلة المقتطف وأمثالها. إنّ هذا أمر غير مقبول في أيامنا هذه، ولكنه كان في تلك الأيام يعد من علامات الذكاء الخارق والعبقرية»(١٧).

لايكفي القول بخطأ هذه الفرضية اجتماعياً أو علمياً للقول بخطئها فلسفياً ولاينفي الزهاوي انجذاب الأشياء الى الأرض مثلاً، لكنه بدلاً من أن يعلل هذا السقوط بجذب الأرض للأشياء، يعلله بدفع السماء إياها أي أنَّ ماينفيه هو الجذب، وليس الجذب سوى عودة الى مركزية الأرض أو نواة الذرة. ما يريده الزهاوي – تمشياً مع روح مشروعه الفلسفي – هو الانعتاق من المركز والطيران في عالم مفتوح لا حدود للانطلاق فيه. وهنا، مرة أخرى، يتماثل مشروعه مع مشروع نيتشه الذي تحدث عن «الروح الثقيل» باعتباره جذباً. فكتب في فصل تحت هذا العنوان قائلاً: «كفاني أن أعادي روح كل ثقيل لأكون شبيهاً بالطيور، فأنا العدوّ الأوكد لروح الكثافة... مَن يريد أن يشعر من نفسه بخفة الطير فعليه أن يتوسل بالأنانية للانعتاق من كثافته... لقد بلغت الحقيقة، حقيقتي بسلوكي، طرقاً عديدة واتخاذي وسائل جمة فيما ارتقيت المدارج من سلم واحدة، لأبلغ القمة التي أتسنمها الآن وأُرسل منها نظراتي الى مابعد»(١٨). ويشرح أفضل شراح نيتشه في العصر الحديث ذلك بقوله: «طريقة زاراتوسترا طريقة العصافير، فهو الذي ينهض في السماوات، والذي يطير، والذي يفيض، والذي يقف خارجاً في الكل، إنه إنسان الفوران الكلي.. إن نيتشه يبصر علاقات جوهرية بين الخفة والفوران الخلاق والأنانية والعالم: فروح الثقالة نقيضتها، ذلك أنها تثبت الإنسان في وضع الضياع وتحمله عبء أخلاق وإله متعاليين وتوثقه بما هو داخل

العـالم. ويصـبح الثـقل والجاذبـية مـجازاً يعني الحـياة المنهـارة والمضـيّق عليـها، الحيـاة التي تأخذ كل شيء مأخذاً ثقيـلاً، والتي تحـمّل نفسـها، كمـثل الجـمل، بالاخـلاق والعـالم الآخـر والدين، وتسـير مـتـثـاقلة تحت عبئها، وتلقي على العالم نظرة حزينة وقاسية»(١٩).

الجاذبية مجاز للتعبير عن الحياة المنهارة

تلك هي المسـألة. ونقـيـضـهـا هو الدفع العـام. كل شيء يحن الى الانـدفــاع والانطلاق، ليـس الإنـســان وحــسـب، بـل الذرات والـكواكب والشـمـوس والزلازل والأمـواج والمذنبـات والعـالم كله. الدفع العـام ليس نظرية علمـية بقدر مـاهي أخلاق للطبـيعـة، وقـانون لحركـتـها المـندفعـة الى أمام. إنها الروح الكامنة في الموجودات التي تستفزها لترتقي صعداً.

كـتب الزهاوي: «يدّعي انشـتـاين أن سبب الجاذبـية هو أن الأجسـام تشعّ حولها جواً مغناطيسيـاً. وهذا الجوّ المغناطيسي هو الذي يدفع المادة الى المادة، وإنما يقع الحـجـر على الأرض، لأنّ الأرض تشع حـولـهـا جـواً مـغناطيـسيـاً، وهذا الجوّ يدفـع الحجـر الى الأرض مـسـتـقـلاً من الأرض. فـالأرض لاتجذب الحجر، بل الجوّ الذي أحدثتـه الأرض يدفعـه.. وأنا أول مَن أنكر الجـاذبية وأقـام مقـامها الدفع، فقد كتبت في ذلك عدة مقالات نشرها لي المقتطف الأغرّ قبل ٤٠ سنة تقريباً.. وخلاصة ما ارتأيتـه في هذا البـاب هي أن الحركة لاتتم إلا بقوة الدفع، والقوة هي الأثير، فـالحركة هي نتيجة دفع الأثير. ولمّا كانت الكترونات المادة في حركة سريعة فإنها تستهلك الأثير بنسبة كثافة المادة، فـتختل مـوازنة الأثير في داخل المادة وخارجهـا، فـيجري الأثيـر من المحيط الى ذرات المادة سداً لهذا الخلل.

وهو في جريانه يدفع كل مادة في طريقه الى المراكز الكبرى. وكلما زادت كثافة الجرم فإنّ جريان الأثير إليه، وبعبارة أخرى الدفع إليه، يكون أقوى وأشدّ، وكلّما قرب جريانٌ من الجرم كان الدفع أقوى»[٢٠].

الزهاوي هنا يعرف، مثلما كان يعرف في «الجاذبية وتعليلها» إنه لايتحدث في داخل فيزياء نيوتن[٢١]، بل في داخل فيزياء اينشتاين، فيزياء تأملية في عالم رياضي لا وجود له إلا على الورق وفي الافتراضات. والطبيعة التي يحتكم إليها ليست الطبيعة الموضوعية الجماد، بل طبيعة من نوع آخر، طبيعة لها أخلاق وإرادة، هي كائن حي ينمو ويتطور. مادتها هي الأثير، الذي هو مطلق الحياة في العالم. إن الفيزياء العلمية هي قوانين الطبيعة الميتة، أمّا مايريده الزهاوي فكتابة أخلاق الطبيعة الحية، الأخلاق التي تفيض من إرادة الحياة فيها.

ولايختلف موقفه من نظرية التطور عند دارون عن موقفه من هذه وما يستعيره منها هو وازع النمو أكثر مما هو تعليله الموضوعي. لقد كتب مرةً: «المذهب القوي في رأيي هو مذهب دارون في النشوء والارتقاء، وقد تبعته ولم يتبعه أحد في العراق غيري قبلي، وقد شاع فيه بسببي»[٢٢]. من المؤكد أن مصادر الزهاوي لاتتجاوز الترجمات الأولى لهيغل وبوخنز وسبنسر، ومؤلفات شبلي شميل. والآن فإننا نعرف أن نظرية التطور كانت معروفة أيضاً قبل دارون، وأنّ أهم ما جاء به دارون هو تصنيفه للأحياء، وقانونه في بقاء الأصلح والصراع من أجل البقاء. وهنا أيضاً نجد الزهاوي يأخذ من هذه النظرية تطلعها وجموحها أكثر مما يأخذ قوانينها الموضوعية. ولهذا فإنه لايتردد في أن يستبدل الأسطورة بالأسطورة، فيختلف مع دارون مثلما يختلف مع عامة بغداد،

في علة تقلب الحمام القلاّب، مثلاً، مفترضاً «وجود حيوان صغير مفترس يثب عليه كلّما أراد الوقوع الى الأرض»[٢٣]، ثمّ انقرض ذلك المفترس وبقي القلاب على عادته.

إنه يخترع أُمثولةً لكي يحتفظ بالقانون بوصفه اخلاقاً تلقائية للطبيعة، وليس سنة موضوعية لها، حتى لو كان تفسيره محض تفسيرٍ شعري.

السوبرمان

لدى الزهاوي ثقة كبيرة في التطور. ويجري التطور باتجاه خطي نحو الأفضل دائما، من الجماد الى النبات، الى الحيوان الى الإنسان. ولكن ماذا بعد الإنسان؟ يرى الزهاوي أنّ كائناً سيتطور عن الإنسان يسميه بـ «السُّبرمان» ويتخيل ما سيكون عليه حاله: «سوف يرقى العقل في الإنسان، فيتولد منه (السبرمان)، كما تولّد في الحيوان. وسوف يعلم (السبرمان) ببديهته ما يعلم الإنسان برؤيته[٢٤]، ويكتشف بعقله (السبرماني) أضعاف ما اكتشفه الإنسان بعقله الإنساني، كما أنّ الإنسان اكتشف بعقله الإنساني أضعاف ما اكتشفه الحيوان بعقله الحيواني. وسوف يتسلط (السبرمان) على الطبيعة بعقله الحاضر الممتاز، وينقرض أمامه بعد حروب دامية، كما انقرض جده، وهو ما نسمّيه بالحلقة الوسطى أمامه. وسوف يستخدم (السبرمان) القوة المدخرة في جواهر المادة المفردة، ويستخدم الأشعة القصيرة الآتية من السماء في أغراض حياته الفردية والاجتماعية... نعم كل ذلك هو اليوم (خيال) لاقيمة له، ولكنه سوف يصبح حقاً لاريب فيه بفضل العقل السبرماني»[٢٥].

والانتقال من الإنسان الى السوبرمان ليس نطوراً كمياً لدى الإنسان نفسه، بل تحول من نوع الى نوع. وفي قصيدة «الحياة والطبيعة» المكتوبة عام ١٩٣٠، تبدأ سلسلة التطور من اللا عضوي الى العضوي، أو بعبارة أدقّ، من الجماد الى النبات الى الحيوان الى الإنسان الذي تفرّد بدهائه، لكي تنتهي بالأبيات الآتية:

والسُبْرمان إذا تولد فَهْو من
هذا وذلك في الدراية أوسعُ
والسُبْرمان هو الحكيم فإنّه
لأذى الطبيعة بالطبيعة يدفعُ
والسبرمان مجهّزٌ بقوىً لها
تعنو الرقاب فليس منها مفزعُ
والسبرمان موفّقٌ في أمره
والسبرمان لغيره لايخضعُ[٢٦]

وقبل وفاته بشهر يكتب الزهاوي قصيدته «سليل القرد»، ويكفي أن نحذف منها بعض القوافي لنجد أنها مقال، وفيها نقرأ:

إنني أخشى للنشوء انقلاباً
فيعود الإنسان قرداً كسولاً
وإذا ما خلا من الناس وجه الـ
أرضِ كانَ الخلوُّ خطباً جليلا
وإذا ما بالعكس عاشوا وجدّوا
فسيمحون الموت حتى يزولا
وسيأتي باسم السُّبرمان نسْلٌ

هو أرقى منهم وأهدى سبيلا

يتقصى كنه الطبيعة حتى

ليس يبقى شيء له مجهولا

إنما في حياته الصدق دينٌ

لاخداعاً يأتي ولا تضليلا[٢٧]

برغم اقتران السوبرمان بنظرية التطور، فإنه يقترن أيضاً بالبشارة. فهو سيتحول الى غاية ينتهي عندها التطور، ويقف كبشارة تفيض عن إرادة القوة التي تجتاح أمامها كلّ شيء. وبذلك لايعود السوبرمان نتيجة التطور بقدر مايكون غاية هذا التطور وهدفه. فلن يخترق السوبرمان قوى الطبيعة إلاّ بالطبيعة نفسها. إن تجاوزه للطبيعة وتفوقه عليها لايتم إلاّ حين يخلص لقواها التي ادّخرتها فيه. فتفوّق السوبرمان على الطبيعة يتم بإرادة الطبيعة نفسها. ولم تكن الطبيعة هذه المادة الموضوعية الخام، بل هي كيان حي ذو روح وأخلاق، ويحرص الزهاوي في دواوينه على تذكيرنا دائماً بأنّ الطبيعة هي «الأم العطوف» «التي لاتموت». ولاشك في أنّ هذا الإحياء للطبيعة يفترض وجود قوة إلهية فيها. والواقع أنّ الزهاوي نفسه يصرح بوحدة الوجود في قصيدة «المنظور والمستور» - والإشارة واضحة الى تفريق المتصوفة بين الظاهر والباطن - قائلاً:

ولعلّ الأثير في كلّ أرضٍ

وسماءٍ كالله في التأثيرِ

ولعلّ الذاتين واحدةٌ في الـ

أصل، والخلف جاء في التعبيرِ

مذهبي «وحدة الوجود» فلاكا

ئنَ غير الله القديم القديرِ

أنا هذا فلا أُبالي إذا ما

أجمعتْ ثلةٌ على تكفيري

أهل عصري لايفقهون حديثي

حبّذا لو أتيتُ بعد عصور(٢٨)

إنّ كون فكرة السوبرمان ذات صلة بمفهوم إرادة الطبيعة يجعلنا نتساءل عن مدى تماثل هذه الصلة بالصلة الأخرى التي تربط بين مفهوم «الإنسان الكامل» لدى المتصوفة بمبدأ «وحدة الوجود»، وقد كانت هذه الأفكار شائعة في عصر الزهاوي، فناقشها السيد نعمان خير الدين الآلوسي(٢٩)، والرصافي وغيرهما، فهل هناك علاقة بين السوبرمان، وهو الإنسان الخارق، والإنسان الكامل عند المتصوفة؟

لابدَّ أنّ الزهاوي كان يعرف فكرة «الإنسان الكامل» عند المتصوفة ولابدَّ أنه سمع بها في مجالس أبيه، مفتي بغداد «محمد فيضي الزهاوي». ومع أنّ هناك مشابهة بين طبيعة الإنسان الكامل والإنسان الخارق، فإنّ هناك فرقاً كبيراً أيضاً، وهو أن فكرة الإنسان الكامل تأتي عند المتصوفة سبباً أولياً لخلق العالم، وتشبُّهاً من الإنسان العادي به فيما بعد في محاولة للوصول إليه، بينما تأتي فكرة الإنسان الخارق نتيجة لرقيّ الإنسان في سلسلة رجعاته المتكررة الى الوجود. الإنسان الكامل بداية العالم وعلة وجوده، والإنسان الخارق نهاية العالم وهدف تطوره. الإنسان الكامل يتغذى من الماضي، والإنسان الخارق يتشكل في المستقبل.

إذن من أين جاءت هذه الكلمة ذات الصياغة الانكليزية للزهاوي؟ لايعقل أن تكون من بنات أفكاره، لأنها لو كانت كذلك لصاغها بكلمة عربية. ولايُعقل أن تكون تعريباً عن نيتشه، لأنها في الألمانية (Übermensch). وتستخدم الترجمات الانكليزية المتأخرة كلمتي (Superior Man) أو (Higher Man). لكنّ الترجمات الانكليزية في بداية القرن كانت تترجمها بكلمة واحدة هي (Superman). هكذا ترجمها «ويل ديورانت» مثلاً في كتابه «قصة الفلسفة» الذي صدرت طبعته الانكليزية الأولى عام ١٩٢٦. ومن هنا يأتي تعدد الترجمات العربية لهذه المفردة، فهي (الإنسان الخارق) و (الإنسان المتفوق) و (الفائق) و (المجاوز). وكان فليكس فارس قد ترجمها بـ (الإنسان الراقي). وأغلب الظن أن الزهاوي يأخذ هذه الكلمة من الترجمات العربية أو التركية عن الانكليزية وليس الألمانية. وكانت مجلة «العلم» في بغداد عام ١٩١٠، قد نشرت مناقشة لرسالة لسلامة موسى عنوانها «السبرمان»[٣٠].

تظهر أول إشارة الى السوبرمان في كتابات نيتشه في الجزء الثالث من «هكذا تكلم زرادشت»: «هنالك أيضاً ظفرت بكلمة «الإنسان المتفوق» وبالتعليم القائم على أن الإنسان كائن يجب أن ينشأ عنه ما يجتازه. ليس الإنسان هدفاً ولا غاية، إنْ هو إلاّ عابرٌ يدّعي السعادة في ظهيرته ومسائه»[٣١]. لابدَّ أن يتولّد من الإنسان كائن يتجاوزه، فهو ليس هدف الطبيعة ولاغايتها. إنّ غايتها هو السوبرمان. أمّا الإنسان فمجرّد عابر سبيل ينقل رسالة إرادة الحياة من الحيوان الى السوبرمان. ويتساءل أويغن فنك: «هل تلك فكرة يأخذها (نيتشه) من نظرية التحول الداروينية التي تتضح في النهاية ها هنا؟ وهل ترتكز

ميتافيزيقا نيتشه على فرضية مستقاة من العلوم الطبيعية؟ كلا. إن نيتشه يقتصر على استعادة أفكار شائعة ليصوغ بها مشكلته. فالإنسان كائن يتجاوز ذاته لأن الطبيعة الكلية للحياة، أي إرادة القوة، تستبين فيه»[٣٢]. نيتشه والزهاوي كلاهما يستعير نظرية التطور ليعبر بها عن مضمون جديد، مضمون إرادة القوة الكامنة في قلب الطبيعة الحية.

ماوراء الشك والإيمان

ترك الزهاوي مجموعة شعرية كتبها قبل وفاته بأكثرَ من عقد، وأراد لها أن تنشر بعد أن يموت، ولذلك سلّمها الى سلامة موسى. ويروي هذا الأخير أنه «لمّا جاء الزهاوي مصر سنة ١٩٢٤ زارني ثمّ سلمني كتاباً عهد إليَّ أن أطبعه وأنشره له بعد وفاته، لأنه لايحبّ أن يرى الأثر الذي يحدث له من هذا الكتاب في حياته، وهذا الكتاب هو «نزعات ابليس»، ومن هذا الاسم يدرك القارئ المعنى الذي قصد إليه»[٣٣]. وفعلاً لم ينشر الكتاب، فقد ضاع، حتى استرده هلال ناجي ونشره سنة ١٩٦٣. تنتظم قصائد المجموعة في شقين هما الشك واليقين. وقد قدّم له الزهاوي بمقدمة وجيزة هي: «اختلف في صاحب هذا الشعر، فمن قائل إنه لجماعة من الفلاسفة كالرئيس أبي علي بن سينا وابن رشد وابن كمونة، فقال ما قال من شعر كله شك، ثمّ ظهر له الحق، فعاد روحياً، وقال ما قال من شعر كله يقين».

يبدو في الظاهر أن الزهاوي يريد أن يمرّر شيئاً في هذه المقدمة فليس هو المسؤول عن كتابة هذا الديوان. إنه مجرّد ناقل أو ناسخ عثر عليه بطريقة ما، وأراد أن يذيعه بين الناس. وناقل الكفر ليس بكافر. قائل

هذا الديوان هو أحد الفلاسفة المذكورين: ابن سينا، ابن رشد، ابن كمونة. ولذلك فإنّ هذا الناقل سيقرر منذ البداية ليس فقط تخليه عن مسؤوليّة هذا الشعر، بل يقرر أيضاً أن كاتبه بدأ متشككاً وانتهى متيقناً. هناك إذن تمويهان في هذه المقدمة، كلاهما خطأ. إذا خرج القارئ من التمويه الأول سقط في التمويه الثاني بالضرورة. الأول أن شاعر الديوان ليس الزهاوي، بل أحد الفلاسفة المذكورين، والثاني أن شاعر الديوان بدأ بالشك وانتهى باليقين. هكذا يقرّر الديوان منذ البداية سوء تأويله. ويبدو أنّ قراء الديوان وقعوا بعد ذلك في هذا الفخ، حين جعلوا الزهاوي نفسه يبدأ متشككاً ويجب أن ينتهي متيقناً. ولو صحّ هذا لما تردّد الزهاوي في نشر الديوان في حياته.

كان انتهاء الفيلسوف صاحب النص الى اليقين قضية مسلمة ترتّب عليها أن يصل الزهاوي نفسه الى يقين مماثل. والحقيقة أنه لا الزهاوي ولا صاحب النص وصلا الى هذا اليقين. فالزهاوي مجرد ناقل، وصاحب التجربة يتساوى عنده في النهاية الخير والشر، والشك واليقين، والله والشيطان:

يا أرض أنتِ الأمّ للإنسانِ
يا أمُّ ضميني الى الأحضانِ
إني سئمتُ من الحياة وطولها
وسئمت ذكر الله والشيطانِ(٣٥)

موضوعة المخطوطة إذن ليست الابتداء بالشك والانتهاء باليقين، بل التوازي بينهما، وبالتالي تجاوز هذا التوازي الى ماوراء الشك واليقين، تماماً كما دعا نيتشه الى تجاوز الأخلاق الاجتماعية في الخير

والشرّ الى ماوراء الخير والشر. ما يريده الزهاوي هو الخروج من أسر الألفاظ. لقد حوّلت الديانات الشك واليقين الى أصنام، وهو يريد أن يخرج من هذه الصنمية الى الأرض - الأم، الى الطبيعة من حيث هي قوة روحية تضم في داخلها النقيضين معاً. فالطبيعة هي الوجود الواحد والموجود المتعدد.

وفي هذا الاتجاه أيضاً تسير ملحمته «ثورة في الجحيم»، حيث يخترع سكان جهنم آلة يطفئون بها حرَّ السعير ويهاجمون زبانيتها. لقد كان يُنظر دائماً الى هذه القصيدة باعتبارها المؤثر والتأثير، فيتحدث ناقدوها عن تأثرها بدانتي والمعري، ولكنّ أحداً لم ينتبهّ ولم يتساءلْ عن مدى انسجامها مع مذهبه الفلسفيّ العام. إنّ «احتلال أهل الجحيم للجنة طائرين إليها على ظهور الشياطين»[٢٦] - كما يقول الزهاوي في أحد عناوينها - إنما يعني استواء الخير والشر، الملائكة والشياطين، الشك والإيمان، الجنان والنيران، والحلم بما يتجاوز هذه كلها الى ماوراءها. يقال إنه حين نظمها «فزع المتزمتون من شرها الى الملك، فلمّا كلمه في ذلك، قال: ماذا أصنع؟ عجزت عن إضرام الثورة في الأرض فأضرمتها في السماء»[٢٧]. ولقد كان الحلم بتجاوز الشك واليقين هو الذي يعتمل في نفسه حين كتب «أحب ديانة التجرد من قيود الأديان، والمنتظر أن يرقى البشر الى درجة أن لايحتاج الى إصلاح ديني»[٢٨].

وفي نقده للشك عند شوبنهور واليقين عند هيغل معاً يكتب نيتشه على نحو مماثل في كتابه «ماوراء الخير والشر»: «مايزال هناك راصدون لأنفسهم ممن يعتقدون أنّ هناك يقيناً مباشراً، مثلاً، فيقول أحدهم «أعتقد»، أو كما تعبر خرافة شوبنهور «أريد»، وكأنّ المعرفة هنا تمسك

بموضوعها على نحو خالص وعارٍ بوصفه «شيئاً في ذاته» دون تزييف من لدن الذات أو الموضوع. غير أن هذا اليقين المباشر، شأنه شأن المعرفة المطلقة والشيء في ذاته، يتضمن تناقضاً بين الصفة والموصوف، وسأظل أكرّر مئات المرات أننا يجب أن نحرّر أنفسنا فعلاً من إغراء الكلمات»[٣٩].

صراع الفيلسوف والشاعر

الزهاوي ونيتشه كلاهما كان شاعراً وفيلسوفاً. ولقد أدّى هذا الانفسام عند نيتشه الى جملة من الأسئلة المهمة، هي تقريباً أخطر مابقيَ في فكر نيتشه. فهل نجد مثيلاتها عند الزهاوي، وقد كان يعاني هذا الانقسام نفسه؟

في مقدمة لاحقة كتبها نيتشه للطبعة الثانية (١٨٨٦) من كتابه «مولد المأساة»، بعنوان «محاولة في النقد الذاتي» يشير نيتشه الى أنه «كان يجب أن يغني تلك الروح الجديدة، لا أن يتحدث بها»[٤٠] ووجد نقاده منها أنّ هذه الكلمة تشف عن تردده بين الفلسفة والفن. فنيتشه يتقاسمه نزوعان: نزوع الى الفلسفة بكل ما تتطلبه من تفكير تحليلي دقيق، وتأمل نظري مجرد للبحث عن الحقيقة الموضوعية، ونزوع آخر مضاد للأول يتجه نحو الفن بكل مايستند إليه الفن من أسطورة وكذب وخيال. ومن هنا فإنّ في صميم تفكير نيتشه صراعاً ضمنياً بين الفيلسوف والشاعر، بين المعرفة العلمية والأسطورة الحالمة، بين الحقيقة والخيال. ويؤدي التحليل المعرفي للتناقض بين هذين القطبين الى تحليل الأسطورة بوصفها أساس المعرفة البديهية، وتحليل المعرفة الموضوعية

بوصفها غاية التفكير الأسطوري، «وسواءً أسمينا هذه الكلية المرجوّة «الأسطورة» كما سماها نيتشه الشاب، أو «الحياة» كما سمّاها في أعماله المتأخرة، فإنّ محتواها يبقى ماثلاً في سعيه الى الأسطورة، أي أنّ منهجه في المعرفة الباحثة هو نفاذ البصر. وهدف المعرفة هي أسطورة الرائي وطريق المعرفة هو نفاذ بصر المتشكك»(٤١). ولقد ساق هذا التناقض نيتشه الى المساءلة المعرفية للسؤال نفسه «فهل مسلمات المنطق مناسبة للواقع، أم أنها مجرد وسيلة ومعيار لنا لخلق لواقع ومفهوم الواقع؟ تأكيد الحالة الأولى يعني أنّ لدى المرء معرفة سابقة بالأشياء، وهذا أمر غير صحيح بالتأكيد. لذلك فإنّ القضية المنطقية لاتتضمن معياراً للحقيقة، بل حاجة لازمة لما يجب أن يعدّ حقيقة»(٤٢). إن الحقائق هي مجازات نسيت مجازيتها، والوقائع ليست موضوعية، بل اتفاقات لغوية. فهي إذن لغة شعرية، نسيت شعريتها وتقنعت بقناع الحقائق. ولكن لابدَّ من فهم هذه اللغة الشعرية فهماً علمياً ومنطقياً دقيقاً، فما المعيار؟ سيقال إن المعيار هو المنطق. إذا قبلنا بهذا القول ترتب عليه أن نقرَّ بأننا نعرف الواقع معرفة قبلية سابقة على اختيار معياره، وإذا رفضنا ذلك ترتب علينا أن نقرَّ بأنّ في المنطق نفسه بعداً أسطورياً لا - منطقياً، وبالتالي سنصل الى تحليل اللغة، والى رفع قانون التناقض عند أرسطو. والمعروف أن قانون التناقض يستدعي أن يكون (آ) هو (آ) وليس شيئاً غيره. في حين نجد نيتشه هنا بخلاف ذلك. (آ) عنده يساوي (آ) ولايساويه أيضاً. من هنا تأتي أهمية تفكيك اللغة بوصفها العنصر الثالث في المثلث المعرفي الذي يضم: الوقائع، والأفكار، والتعبيرات. يقول بول دي مان «هذا التعقيد سمة

لازمة لكل خطاب تفكيكي، أي إن التفكيك يذكر مغالطة المرجع بطريقة مرجعية بالضرورة. ولا مفرٌ من هذا. وكون النص يُجري أيضاً هذا التفكيك ليس أمراً نقرر فعله أو عدم فعله برغبتنا. فهو ملازم لكل استعمال للغة، وهذا الاستعمال، كما يقول نيتشه، قسري إلزامي. فضلاً عن ذلك، فإنّ الانقلاب من النفي الى الاثبات المتضمن في الخطاب التفكيكي لن يصل أبداً الى النظير المقابل لما ينفيه»[٤٢]. ويمضي نيتشه في بحوث كثيرة لمساءلة موضوعات مهمة مثل موقع اللغة، واللعب بوصفه قانوناً كونياً... الخ. فهل توصل الزهاوي الى ماتوصل إليه نيتشه؟

في حوار من أخصب الحوارات التي جرت في بداية القرن بين الزهاوي والعقاد على صفحات المجلات المصرية، نكاد نجد أفكاراً مشابهة، لولا أنها لم تكتملْ. وكانت البداية حين نشر العقاد رأيه في الزهاوي بعد أن وصلته رسالة من قارئ تونسي أثنى فيها على الزهاوي شاعراً وفيلسوفاً. وكان رأي العقاد «أنه صاحب ملكة علمية تطرق الفلسفة وتنظم الشعر بأداة العلم ووسائل العلماء». لقد تبين للعقاد انقسام الزهاوي المماثل بين الشعر والفلسفة، لكنه ارتأى حشره في زمرة العلماء. وكان حينئذٍ أن ردّ الزهاوي بأنّ «الشاعر العصري صاحب حقيقة وخيال وعاطفة لايبعد بهما عن الواقع المحسوس... وأنّ الفيلسوف صاحب بصيرة يتحرى بها الحقيقة وحسب، ولاشأن للبديهة فيه إلا قليلاً». وتظهر في هذا الحوار مراجعة لمفاهيم كثيرة مثل الحقيقة والخيال والمنطق والعاطفة، غيرَ أن أهمَّ ما ظل غالباً هو موقع اللغة بين الفلسفة والشعر، أو بين المنطق والواقع. ويقترب الزهاوي من إثارة

موضوع اللغة حين يتحدث عن عمى العقل: «لا أنكر أنّ الخيال كان يقص علينا قصصه، ولكن قصصه كانت ولاتزال تَصْدُقُ مرة وتكذب مراراً، كجزمه بتلاقح الإنسان والحيوان، ووجود البعبع وأعراس الجان وغير ذلك من الخرافات التي هي اليوم في الشعوب المنحطة أكثر منها في المتمدنة والفلسفة بمعزل عن مثل هذه الأوهام. وأمّا عمى العقل عن نظرية النشوء والارتقاء كلَّ ذلك الزمن الطويل فلأنه كان يبني عقله على الحدس والتخمين، فكان أقرب الى الخيال إنْ لم يكنْهُ»[٤٤]. ثمة لحظتان في تاريخ العقل: العمى والبصيرة، وهذه ثنائية ستصل إليها الفلسفة الغربية في السبعينيات مع أحد تلاميذ نيتشه وهو بول دي مان. العمى حين يدّعي وصف الواقع فلا يصدق، والبصيرة حين يصفه فلا يكذب. السوبرمان مثلاً خيال، ولكنه يتوافق مع قوانين وأخلاق الطبيعة. ولايوضح الزهاوي كيف يفرق بين عمى العقل وبصيرته، لأنه لم يعرف أصلاً القيمة المعرفية للغة في صناعة المفاهيم، ولأنه يعتقد أن البصيرة لايمكن أن تنتابها نقط من العمى. وفي ذلك الحوار لابدَّ من عدم إغفال أمرين: الأول أن الحوار كان سجالاً شخصياً بينهما أكثر مما كان حواراً. والثاني أنهما معاً كانا ينطلقان من هم اجتماعي يُملي عليهما أن يكون استخدامهما للمفاهيم استخداماً نفعياً تداولياً، وليس معرفياً خالصاً. وكان في آخر مقالة كتبها العقاد أن سخر من الزهاوي، ونوّه بجنون نيتشه وكتب: «بارك الله في عقل الاستاذ وصرف عنه السوء، وأكثر من أمثاله، وإن كان يزعم أن أمثاله كثيرون يعدون بالملايين في عالم هذا الفضاء». وعند هذه النقطة توقف الحوار. فالعقاد لم يسخر من الزهاوي فقط، بل اتهمه بسرقة نيتشه. ولهذا سيتوقف الزهاوي عن الردّ،

وسيدّعي النزاهة أمام نفسه قائلاً إنه لن يستمرَّ في حوار ينتهي بسخرية. لكنه سينتقم من العقاد بطريقة أخرى. فحين يصدر ديوانه سيتصيد هو أخطاءه اللغوية والنحوية وسرقاته الشعرية بعقلية سوبرمان من القرون الأولى.

سوبرمان الشعر المرسل

كانت مشكلة المعيار من المشكلات الأساسية التي تواجه الزهاوي في نقده الأدبي. كيف يمكن توفير معيارٍ يكون موضوعياً؟ المعيار في الأدب النهضوي ذاتي في الغالب يسعى الى توطيد نموذج جديد. ولكنه بهذه الذاتية يخون معياريّته: «مما يأسف له الأدب في الشرق أنّ لكل ناقد ذراعاً (اقرأ: معياراً) يقيس به شعور الشعراء، فإنْ رآه مساوياً له كان جيداً، أو ناقصاً عنه كان رديئاً. أليس للشاعر أن يقول لمثل هذا الناقد: لماذا يكون ذراعك مقياساً ولايكون ذراعي؟»[٤٦]. وستكرر نازك الملائكة فيما بعد هذه الشكوى.

وفي معركة التجديد والتقليد، يقترح الزهاوي أن يكون الشعور معيار التجديد والسمع معيار التقليد: «وليكن ميزان الجديد هو ما هزّ النفوس وعبّر عن الشعور، وميزان القديم كلّ ماجمعه السمع وعافته النفس مما لاعلاقة له بالشعور». هنا يبدو أنه أغفل ملاحظة ازدواجية المعيار، وإلاّ فما هو ضابط الشعور ومعياره، إن لم تكن الذاتية نفسها التي هي نقيض المعيار الموضوعي؟ ومع حرصه على تأكيد أن الحداثة (أي الجديد أو العصري بحسب ما كان يستعمله من مصطلحات) ليست ظاهرة زمانية بل رؤيوية: «إني لا أنظر الى القديم والجديد من حيث

الزمان، بل أنظر إليهما من حيث النزعة»[٤٧]، مع حرصه على التذكير بأنّ «الجديد موجود في القديم وفي الحديث إذا لم يسبقه أحد إليه»[٤٨]، فقد كانت الزمانية أهم العوائق في مشروع الحداثة لديه - فالحداثة كما يفهمها ليست زمانية، بل هي نزعة رؤيوية، وجنوح الى الابتكار الغني، ولهذا فهيَ قد توجد في شعر الجاهلية كما توجد في الشعر العصري. ولكن هذه الرؤية بحاجة أيضاً الى زمان حاضن يوفر لها المسوّغات الاجتماعية: «مهما تمرّد الشاعر الكبير على الأساليب والتصورات في أمته، فهو لايستطيع أن يطفر مرة واحدة الى تصورات وأساليب تخالف ما ألفه شعبه.. وإنّ كثيراً من الشعراء مضطرون الى التطور داخل تطور اللغة وتطور أبناء اللغة»[٤٩]. الحداثة نزوع رؤيوي وليست ظاهرة زمانية، ومع ذلك فهي تحتاج الى الزمان بوصفه الحاضنة التاريخية لها. وهكذا فهي يجب أن تراعي التطور الزماني. الحداثة إذن زمان وقطيعة، استمرار وتوقف، اتصال وانفصال في الوقت نفسه. لقد نظّر الزهاوي للزمان فلسفياً على أنه سكون يتخلل الحركة، أو أبد مكثف في اللحظة الحاضرة، ولكنه علمياً كان بحاجة الى نظرية التطور التي ينكشف فيها الزمان بوصفه تتابعاً خطياً. وهكذا أيضاً في نظرته الى الحداثة، فالحداثة مشروع رؤية يتجاوز الزمان، وقد يوجد في القديم كما في الجديد. ولكنه من ناحية أخرى مشروع لصيق بعصره وزمنه فلا يستطيع أن يفارقه. وما بين حدي الاستمرار والانقطاع كان الزهاوي يفكر، وهو يلقي بذرات النقد العراقي الأولى، بإرضاء الحداثة والتاريخ معاً، بإرضاء طموحه الفني ومشروعه الإصلاحي في الوقت نفسه. وفي عام ١٩٢٢ كتب الزهاوي عدداً من المقالات النقدية عن الشعر منها: «نظرة

في الشعر»، وقد نشرتها مجلة «اليقين» في تسع حلقات، و«محاضرة في الشعر» وقد نشرها رفائيل بطي في كتابه «سحر الشعر». والملاحظ على هاتين الدراستين لجوء الزهاوي الى لغة شعرية مجنّحة تكثر من استعارات التحليق والطيران، في بلاغة أقرب الى البلاغة النيتشوية. وفي عام ١٩٢٥ ينشر مقالة «الشعر المرسل»، فتحدث زوبعة في الأوساط الأدبية، ويرد عليه شكري الفضلي، ومحمد بهجت الأثري، ورفائيل بطي، وسليم أفندي حسون وآخرون في سلسلة من المقالات. ويجمع هو ردوده على اعتراضاتهم جميعاً في مقالة بعنوان «الشعر المرسل والردّ على ناقديه». وخلاصة رأيه في هذا الأمر أنّ القافية «قيد من قيود الشعر يرسف به»، وستكرر هذا الرأي أيضاً نازك الملائكة بعد ثلاثة عقود تقريباً. ولكي لايختلط الشعر المرسل بالشعر المنثور الذي دعا إليه رفائيل بطي يوضح الزهاوي أنه لم يدْعُ الى هجر الوزن، بل الى نزع القافية فقط، لأنها نتاج العادة وسبب التكرار. وإذا كان الوزن عمود الشعر أو قوامه، فإنّ القافية هي القيد الذي يرسف به هذا القوام. وبقياس مماثلة بسيط يتحوّل الشعر الى كائن عضوي أو حيوان له سلسلة فقارية وذيل وأعضاء: «لا أريد أن أنزع من الشعر ما يكون به شعراً وهو الوزن، بل غايتي أن أنزع مالصق به بحكم العادة من القافية كذنب يجره وراءه، أو كقيد ثقيل يرسف به. ونزْعي للذنب لايستلزم نزع سلسلته الفقارية، ونزعي للقيد لايوجب نزع الرجل نفسها منه»(٥٠). ومثلما انقرض ذنب الإنسان في سلسلة التطور، سينقرض ذيل القصيدة، الذي هو القافية ويصير الى الزوال. هنا يتضح أمران في نقد الزهاوي. الأوّل استمرارية يحافظ فيها اللاحق على السابق. الشعر المرسل، مثلاً

استمرار للشعر الشفاهي. والثاني التطورية، فالاستمرار يأتي في تطور متدرج. ولكي يكون الشعر المرسل استمراراً للشعر الشفاهي ينبغي أن يتخلى عن القيود والذيول التي تعوقه ويحافظ على قوامه. أما شعر رفائيل بطي المنثور فقد اقتلع سلسلة الشعر الفقارية واقتطع قوامه، وهو الوزن. ومن الواضح أنّ الزهاوي هنا يفكر من داخل نظرية التطور الداروينية في حقل أدبي. فينبغي أن يخضع هذا التطور لمتوالية متدرجة يعدّل فيها الماضي الحاضر ويكيّفه دون أن يتقاطع معه. صحيح أنّ الزهاوي يستطيع أن يستشرف المستقبل، بعقله السوبرماني، فيرى أن الشعر سيتخلى عن القافية ويحتفظ بالوزن، وهذا ما تحقق فعلاً في حركة الشعر الحرّ: «سوف تذهب القافية ويبقى الشعر شعراً ما بقي الوزن». لكنّ سوبرمان الشعر المرسل لايريد أن يذهب الى أبعد مما يحتاجه ظرفه التاريخي وبيئته المحلية والأفندية المحيطون به.

الهوامش

(١) – عبد الحميد الرشودي : الزهاوي ، دراسات ونصوص ، مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص٦٥ .
(٢) – المصدر نفسه ص٩٧ .
(٣) – المصدر نفسه ص٦٦ .
(٤) – د . علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٩٤ .
(٥) – جميل صدقي الزهاوي : المجمل مما أرى ، المطبعة العربية بمصر ، ١٩٢٤ ، ص٤٣ .
(٦) – عبد الرزاق الهلالي : الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية (نصوص) ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص٢٧٥ .
(٧) – الزهاوي : المجمل مما أرى ، ص٤ .
(٨) – نيتشه : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فليكس فارس ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، طبعة بلا تاريخ ، ص١٨٤ . وكانت الطبعة الأولى قد صدرت سنة ١٩٣٧ ، أي بعد وفاة الزهاوي بسنة ، وكانت بعض فصول الكتاب قد نشرت في مجلة « الرسالة » قبل ذلك .
(٩) – أويغن فنك : فلسفة نيتشه ، ترجمة إلياس بديوي ، دمشق ١٩٧٤ ، ص١٠٧ .
(10) - Martin Heidegger, Nietzsche, vol. 1, 1980, p. 20.
(١١) – الهلالي : الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية ص٢٩٩ .
(١٢) – اعتمدت في هذه المعلومات على السيرة النقدية لنيتشه التي كتبها هايمان : انظر :
Ronald Hayman, Nietzsche: A Critical Life, 1980, p. 404.
(١٣) – في الواقع أنّ تأثير نيتشه ، عالمياً ، بدأ قبل هذا التاريخ . ويذكر دوناديو أنّ أول مقالة عن نيتشه في أمريكا ظهرت سنة ١٨٧٥ ، واستمرّ الاهتمام به حتى صدرت أول ترجمة انكليزية لأعماله الكاملة سنة ١٩١٠ . لكنّ هذا التأثير كان بعيداً جداً عن متناول الزهاوي وبيئته الثقافية . انظر :
S. Donadio, Nietzshce, Henry James and The Artistic Will, 1978, p. 17.
ومن ناحية أخرى ، يتابع د . علي عباس علوان بعض آثار نيتشه في الشرق والعالم العربي ، فيشير الى أدب توفيق فكرت ، ومقالة سلامة موسى عن (نيتشه وابن الانسان – ١٩٠٩) والمناظرة التي جرت بين محمود أحمد السيّد والشاب المستتر على صفحات جريدة الفضيلة (١٩٢٥) عن أفكار نيتشه ، والى مجلة الأقلام التي ظهرت سنة ١٩٢٨ ، وراحت تمجد نيتشه وفلسفته . لكنه يجد أن الزهاوي

«تأثر بفلسفة نيتشه قبل هذا التاريخ» .
(د . علي عباس علوان : شعر جميل صدقي الزهاوي ، رسالة ماجستير مخطوطة نوقشت سنة ١٩٦٦ ، أعارنيها المؤلف . ص٥٢٥) . ووجدنا نحن أنّ أقدم إشارة في الصحف العراقية لنيتشه تعود الى عام ١٩١٠ عندما نشرت في مجلة العلم مناقشة لرسالة سلامة موسى .

(١٤) – الرشودي : الزهاوي ، دراسات ونصوص ، ص١٣٠ .

(١٥) – المصدر نفسه ص١٦٤ .

(١٦) – المصدر نفسه ص٣٢٥ .

(١٧) – د . علي الوردي : لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٣ : ١٠ .

(١٨) – نيتشه : هكذا تكلم زرادشت ص٢٢٢ – ٢٢٥ .

(١٩) – أويغن فنك : فلسفة نيتشه ص١١٢ .

(٢٠) – الرشودي : الزهاوي ، دراسات ونصوص ، ص٥٩ .

(٢١) – جميل صدقي الزهاوي : الجاذبية وتعليلها ، بغداد ، ١٩١٠ ، ص٣ .

(٢٢) – الرشودي : الزهاوي ، دراسات ونصوص ، ص٦٣ .

(٢٣) – مقالة الحمام القلاّب ، في المصدر السابق ص١١٠ .

(٢٤) – واضح أنّ الاحالة هنا الى بيت المتنبي :

ذكي تظنيه طليعة عينه

يرى قلبه في يومه ما ترى غدا

(٢٥) – الهلالي : الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية ص٢٩١ .

(٢٦) – الزهاوي : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٥٠٠ .

(٢٧) – الزهاوي : الثمالة ، مطبعة التفيض ، بغداد ، ١٩٣٩ ، ص٥٩ .

(٢٨) – الزهاوي : الديوان ، ص٤٧٥ .

(٢٩) – نعمان خير الدين الآلوسي : جلاء العينين ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص٨١ .
والرصافي : رسائل التعليقات ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٥٧ ، ص٥٥ – ٦٥ .

(٣٠) – مجلة العلم ، بغداد ، ١٩١٠ ، ص٥٢٤ .

(٣١) – نيتشه ، هكذا تكلم زرادشت ، ص٢٢٦ .

(٣٢) – فنك : فلسفة نيتشه ، ص٧٨ .

(٣٣) – الرشودي : الزهاوي ، دراسات ونصوص ، ص٣٢٥ .

(٣٤) – هلال ناجي : الزهاوي وديوانه المفقود ، مطبعة نهضة مصر ، ١٩٦٣ .

(٣٥) – المصدر نفسه ص٣٥٠ .

(٣٦) – الزهاوي الديوان ص٧٣٩ .

(٣٧) – الرشودي الزهاوي ، دراسات ونصوص ، ص٢١٠ .

(٣٨) – المصدر نفسه ص٦٨ .

(39) - Basic Writings of Nietzsche, 1968, Beyond good and Evil, p. 213.

(40) - Ibid, The Birth of Tragedy, p. 20.

(41) - Malcolm Pasly (ed.), Nietzsche: Imagery and Thought, 1978, p. 15.

(42) - Paul de Man, Action and Identity, in "Untying the Text", p. 269.

(43) - Ibid, p. 263.

(٤٤) توجد نصوص الحوار في كتاب الهلالي : الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية .

(٤٥) - في الواقع أنّ الزهاوي كان ينتظر هذه المحاولة ويحن إليها . فمصر ثقافياً كانت مصر المقتطف والأهرام والسياسة والحفلات التي أقامها له أدباؤها ، ومصر هي المكان الذي نشر فيه قصيدة ذكر فيها فناء الروح بفناء الجسد . وكان أثر تلك القصيدة أن طلب أحد المشايخ من وزير الداخلية «أن تضرب الدولة على يد هذا الملحد» ، ودعاه محمد فريد وجدي الى المساجلة على صفحات الجرائد ، لكنّ الزهاوي اعتذر بأنه أعدّ أسباب السفر . أمّا في محاورته مع العقاد ، فهو في بغداد ، ولكنه يكتب للقاهرة أسبوعياً ، وهذا مايوفر له شيئين البعد بجسده والحضور بقلمه .

(٤٦) - مقالة حول النثر والشعر في كتاب (الزهاوي وديوانه المفقود) ص٣٧٠ .

(٤٧) - الإصابة (نقلاً عن د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ص٥٢) .

(٤٨) - الزهاوي : مقدمة الأوشال : الديوان ، ص٤٢٨ .

(٤٩) - هلال ناجي : الزهاوي وديوانه المفقود ، ص٣٦٧ .

(٥٠) - الهلالي : الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية ، ص٧٩ .

من الشفاهية الى النقد التاريخي

محمد مهدي البصير

ينتمي الدكتور محمد مهدي البصير شعرياً الى جيل الرصافي والزهاوي، ولكنه ينتمي، نقدياً، الى الجيل التالي لهما. ولعلّ لحظة البصير النقدية من أكثر اللحظات أهمية في تطور النقد العراقي. وطبيعي أنه ليس الممثل الوحيد لها، ولكنه نموذجها الأكثر تنظيماً ونشاطاً، وإن لم تَنَلْ هذه اللحظة نصيبها من النقد.

بدأ الدكتور البصير حياته الأدبية في الحلة شاعراً في مدرسة السيّد محمد القزويني. وعند اندلاع ثورة العشرين ضدّ الاحتلال الانكليزي كان البصير خطيب الثورة وشاعرها. وحين فكر بإكمال دراسته بعد الثورة في انكلترا، شعر بأنّ سلطات الاحتلال لن تسمح له، فتوجّه الى فرنسا. وفي فرنسا لم يتح له الفرنسيون أيضاً التخصص فيما رغب في دراسته. ولذلك فقد أجّل رغباته الدراسية، حتى عودته الى العراق، ولم تكن في ذلك الحين قد هدأت بعد الضجة التي أثارها الدكتور طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي». سنرى أنّ جميع هذه الظروف ستتكافل لتشكيل شخصية البصير النقدية. إذْ ستنعكس اهتماماته الخطابية السابقة في اختياراته الشفاهية من الشعر، وتنعكس نزعته النضالية في مصطلحي الأصالة والصدق الفني، كما ستنعكس مناهضته للغرب في إصراره على المفاهيم الإحيائية كالنهضة والبعث والرسالة... الخ.

أصدر الدكتور البصير عند عودته من فرنسا، عدداً من الكتب

النقدية، كان من أهمها كتاباه «بعث الشعر الجاهلي» (١٩٣٩)، و «نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر» (١٩٤٦). وكلا الكتابين في الأصل محاضرات وأحاديث القيت في دار الإذاعة العراقية في ذلك الحين. وكما هو واضح من العنوانين، يردّ الأوّل على الدكتور طه حسين ويدافع عن الشعر الجاهلي، في حين يريد الثاني أن يبعث الحياة في تراث القرن التاسع عشر الشعري في العراق. وغنيّ عن البيان أن كلا الكتابين يجمع بينهما الاهتمام بالشعر الشفاهي: الأول بالشعر الشفاهي في ماقبل الإسلام، والثاني بما سنسمّيه بشعر الشفاهية الثانية في عراق القرن التاسع عشر.

الأصالة والصدق الفني:

نحن نعرف أنّ الدكتور طه حسين شاء أن يصارح قراءه منذ البداية بمنهجه النقدي: «أُحبّ أن أكون واضحاً جلياً وأن أقول للناس ما أريد أن أقول دون أن اضطرهم الى أن يتأولوا ويتمحلوا ويذهبوا مذاهب مختلفة في النقد والتفسير والكشف عن الأغراض التي أرمى إليها. أريد أن أريح الناس من هذا اللون من ألوان التعب، وأن أريح نفسي من الرد والدفع والمناقشة فيما لايحتاج الى مناقشة. أريد أن أقول إني سأسلك في هذا النحو مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرّد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه

خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. والناس جميعاً يعلمون أنّ هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدّد العلم والفلسفة تجديداً، وأنه قد غيّر مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث»[١].

لكنّ الدكتور طه حسين، برغم هذا الإصرار على المصارحة، حاول أن يُخفي مصطلح «الشك الديكارتي»، وأن يلطفه الى أقصى حد. غير أنّ ذلك ما كان ليخفى على الدكتور البصير القادم من فرنسا، والدارس على أساتذة طه حسين أنفسهم. من هنا، لم يشأ أن يصارح القارئ بمنهجه من البداية، بل سلك العكس تماماً. فهو بعد أن انتهى من تثبيت الشعر الجاهلي، عاد الى قضية المنهج في آخر فصل من كتاب «بعث الشعر الجاهلي» ليلخّص المبادئ التي يراها ضرورية في القصيدة الفنية. وتحتلّ الأصالة الموقع الأثير بينها. وليس من شك في أن مصطلح الأصالة يشكل ضماناً للصدق، وعقاراً مضاداً لمفعول الشك الديكارتي الذي بشّر به الدكتور طه حسين.

والمبادئ الخمسة التي يرى الدكتور البصير ضرورة توفرها في النص هي: قدرة الشاعر على الابتكار (على مستوى الأخيلة والصور)، ووحدة موضوع القصيدة، والتناسب بين الوزن الشعري والفكرة، وجودة تنظيم الأفكار وتسلسلها السردي المتماسك، وحرية توزيع القوافي. يقول د. البصير: «الخلاصة - أيها السادة - أنّ القصيدة الفنية وحدة بيانية تظهر فيها قدرة الشاعر على الابتكار وتراعى بها وحدة الموضوع وجودة ترتيب الفكر والتئام العروض والموضوع الى حدٍّ ما، وحرية القافية»[٢].

وواضح أنّ المقصود من هذه المبادئ أن تكون دفعة باتجاه مفهوم جديد، حينئذ، ومهم وهو «الوحدة العضوية» للقصيدة. لكنّ الواضح أيضاً أنها مبادئ «معيارية»، يجب أن يراعيها الشاعر لخلق قصيدة. ومن هنا تعيش هذه المبادئ في ظلّ الإشكالية التي أناختْ على فكر «الأفندية» ومنظوراتهم في التردد بين ما يطمحون في تحقيقه ومايجربونه فعلاً. قشرة هذه المبادئ جمالية، أمّا هدفها الحقيقي، فهو تحقيق الأصالة الاجتماعية والصدق الفني. ولايتوفر الصدق، إلا حين يكون الشاعر أصيلاً مع نفسه من جهة، ومع المجتمع الذي يعيش فيه، ويريد أن يكون رسولاً فنياً لترقيته وتطوره من جهة أخرى.

في «البعث» يسمّي الدكتور البصير الأصالة بـ «الأصلية»، ملمحاً في الوقت نفسه الى أنها ترجمة لكلمة originalité، وصفتها لديه «أصلي»، لكنّه يعود في «النهضة» الى تسميتها بالأصالة، و «أصيل» صفة لها[٢]. ولكي يوضّح مايعنيه بالأصلية - أو الأصالة - يقول: «الشاعر كما تعلمون - أيّها السادة - رسول الفن، ومثل صادق من مثل النبوغ، له على المجتمع أن يقدّر مواهبه حق قدرها، وأن يعتدّ بنصائحه في الاجتماع والأدب والسياسة - إذا كان من ذوي القدرة على إسداء هذه النصائح - وأن يعطف على جهوده في سبيل تثفيف الشعور، وتهذيب الوجدان والذوق، وترقية الفن، وعليه لقاء ذلك أن يلعب دوره بمهارة، وأن يؤدي رسالته باخلاص وأمانة.

ولستُ أقصد في هذا أن يصطنع التبشير بمذهب من المذاهب - السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية - المحببة الى الجمهور ليروج أدبه، وترتفع منزلته، وتذيع شهرته. وإنما أقصد: أن يدرك مهمته كفنان،

وأن يقوم بها على أكمل وجه. أقصد: أن ينبذ التقليد جانباً، وألا يحفل بالصناعة اللفظية. أقصد: أن يدرس، ويفكر، ويتخيّل، وأن يوافي الناس بنتائج درسه، وثمار تفكيره وتخيّله. ذلك لأنّ أوّل صفة يجب أن تتوافر في شعره هي «الأصلية» (Originalité). فليس صحيحاً أن يطلب أحد الى الناس أن يرفعوه الى مصافّ النوابغ مع أنه لم يضف الى تراث الإنسانية العلمي أو الأدبي شيئاً يذكر. والشاعر الحقيقي: هو الذي يستمدّ آثاره من تأملاته، ومشاهداته، واختباراته، وتأثراته، وانفعالاته، ومن مغامراته أيضاً، على أن يخلع عليها طابعه الخاص، وأن يميّزها بطريقته في التفكير أو في التعبير أو بهما معاً. أمّا الذين هم يفتّشون عن الأفكار والعواطف في دواوين الشعراء، ورسائل الكتاب، وفي المجلات والصحف ليفرغوها في كلام موزون مقفى يسمونه «شعراً»، فاولئك هم النظامون المقلدون الذين لاقيمة لهم مطلقاً»(٤).

هنا يكون للأصالة معنيان: نفسي واجتماعي. يخلص الشاعر في الأصالة النفسية الى تجربته الذاتية. ويخلص في الأصالة الاجتماعية الى ظرفه وعصره التاريخي. ولاشك في أن المعنى الثاني يحيل الى مفهوم «الالتزام الإحيائي»، الذي سنشرحه في مكان آخر في هذا الكتاب. وإذ يحيل مصطلح «الأصالة» الى مفهوم زماني يتعلق بنموذج ينطلق منه «أصل» ما ليكون معياراً لتوثيق النماذج الآتية، فإنّ البصير في الكتابين معاً يجعل «الأصالة» قرينة بالحاضر الذي يعدّل الماضي قليلاً ويلمعُه، ليجعله ماضياً جديداً في سياق الحاضر. لكنَّ الأصالة في معناها النفسي ترتبط بالتجربة الإنسانية الذاتية، وهذا مايجعلها مرادفة

للصـدق الفني. ويعني الصـدق الفني، من حيث هو رديف للأصالة، الإخلاص على المستويين الفردي والجماعي في وصف الحاضر، انطلاقاً من «أصل» ماضوي بعد تلميع صورته. ولعلَّ هذا التوق للحركة الإنسانية، ومفهوم الذات، لا بالمعنى الفردي، بل بالمعنى الإنساني الشامل، هو الذي يبرّر لجوء البصير الى كلمتي «النهضة» و «البعث» في عنواني كتابيه.

مع ظهور كتابه الثاني شعر الدكتور البصير بأن مصطلح «الأصلية» كبديل عن الصدق الفني، لم يعد قادراً على تفسير تميّز النصوص الشعرية وتبرير جماليتها. ونجد هذا التردد واضحاً في موقفه من الشاعر الفقيه السيّد محمد سعيد الحبوبي. لقد كان الحبوبي فقيهاً متنوّراً، وعالماً مجاهداً قاد أول حملة شعبية لمقاومة الاحتلال الانكليزي في العراق، وتوفي بعد انكسارها مباشرة. ولكنّه من ناحية أخرى كان شاعراً خمرياً متغزلاً، تمتاز خمرياته وغزلياته بجميع الخصائص الجمالية العالية التي يمتاز بها شعر الشفاهية الثانية، والمستمدة، أصلاً، من التقاليد الشعرية السابقة، لا من التجربة الذاتية. هذا التناقض بين الحبوبي فقيهاً والحبوبي شاعراً كان أول امتحان لمقولة الأصالة عند البصير. فإذا افترض أصالة شعر الحبوبي، فلابدَّ أن يكون الحبوبي قد استمدّ هذه الأصالة من تجربة شخصية وهذا مايسيء كثيراً الى سمعته فقيهاً ومجاهداً. وإذا كان خالياً من الأصالة، فكيف السبيل الى تفسير جماليته الفنية؟

أدرك البصير مأزق الأصالة النفسية في تفسير الجمالية النصية فقال: «أول شيء يجب أن نفعله هو الإجابة عن هذا السؤال وهو: أيعبّر

غزل الحبوبي في موشحاته عن غرام حقيقي وحب صادق، أم هو غزل متكلف مصطنع؟. ومما يؤسف له أن الإجابة عن هذا السؤال ليست من السهولة بمكان: فمن يستطيع أن يقول إن الحبوبي قد اكتوى في أيام شبابه بنار الحب فعرف خيره وشرّه، وذاق حلوه ومره؟ ومن يستطيع أن يقول إن الحبوبي قد استمتع من الحياة في شرخ صباه بكل ما يستمتع به أمثاله من الشبّان المترفين غير المتقشفين؟ ومن يستطيع أن يقول إن في شعر الحبوبي - ولاسيمّا في موشحاته - من خوالج الحب وشواهد الحياة المترفة، ما يلمس بوضوح ويستشف بقوة وجلاء؟ من يستطيع أن بقول هذا كله أو بعضه؟ إنّ سمعة الحبوبي الفقيه تأبى ذلك كلّ الإباء، ومنزلة الحبوبي الزاهد المتقشف تأبى ذلك كلّ الإباء، مع أن الحبوبي الشاعر غير الحبوبي الفقيه، وغير الحبوبي الزاهد المتقشف، ومع أن الحبوبي الشاب غير الحبوبي الشيخ أو الكهل. فضلاً عن أننا نظلم الحبوبي ظلماً فاحشاً، إذا افترضنا أن قلبه لم يكن من القلوب التي يدخلها الحبّ، وأن طبعه لم يكن يستجيب في يوم من الأيام لما في الحياة من متعة ولذة وجمال»(٥).

لم تكن هذه الحيرة لتدور في خلد الحبوبي. فهو بكل بساطة شاعر يطمئن الى تراث شعري سابق ويحاكيه. ولقد وجد قبله تراثاً شعرياً هائلاً يعنى بالخمريات والغزليات، فما المانع من محاكاته؟ وهو نفسه يبرّر هذا الانقسام بينه فقيهاً وشاعراً في إحدى موشحاته بـ «عفة النفس وفسق الألسن». نفس الحبوبي فقيهاً نفس عَفّة، لا «أصل» لكلام الخمر والغزل فيها. أمّا «فسق اللسان» فهو القوالب الشعرية الجمالية التي يرثها من البحتري ومدرسته. فالمشكلة تخص البصير الناقد، لا الحبوبي

الشاعر. لقد وضع البصير مصطلح الأصالة معياراً لفنية الشعر، وها هو يجد شعراً فنياً بلا أصالة نفسية. فما العمل؟ لاحلَّ أمام البصير سوى تأجيل المشكلة: «لكم أن تقولوا ما تشاءون، وتستنبطوا ما تريدون، أمّا أنا فأحتفظ برأيي إن جاز لمؤرخ أدب أو ناقده أن يحتفظ برأيه في مثل هذا المقام»(٦).

سأترك الآن الدكتور البصير مؤقتاً، لكي أفحص الآليات الفنية الخاصة بالشعر الذي درسه في فترتي الجاهلية والقرن التاسع عشر، ثمَّ أعود، بعد ذلك الى مناقشة درسه النقدي. وستكون بداية حديثي عن نظرية الشفاهية كما نعرفها الآن.

ماليس بالشفاهية:

وربّما كان أفضل مدخل لتحديد الشفاهية إيجابياً، تحديدها سلبياً في البدء. هنا لابدّ من القول إنّ الشفاهية لاتختص بدراسة النصوص القديمة فقط، إذ ليس كلُّ قديم شفاهياً بالضرورة، فالشفاهية ليست خاصية زمانية، بل نظام اتصال. وهي ليست مرحلة ثقافية تمرّ بها المجتمعات البدائية وتتخلص منها المجتمعات الحديثة. ويمكن للمعاينة الداخلية أن تكشف أنّ كثيراً من مظاهر الثقافة الحديثة شفاهية في الجوهر كالاعلان والأُغنية وبعض برامج التلفزيون والإذاعة وغير ذلك.

ولا تقتصر الشفاهية على استحضار بعض الأفكار والعقائد الإيجابية مثل العصر البطولي أو الأدب الملحمي أو الديانات القديمة. وهذا ما ذهب إليه نورثروب فراي، مثلاً. بل إنّ الأدب الملحمي أو البطولي أو الرعوي تسميات مضمونية لبعض خصائص الأدب في بعض

اللغات، وربّما اقترنت بالشفاهية وربما لم تقترن.

أما من ناحية الشكل الخارجي للعمل، فلا علاقة لطول القصيدة أو قصرها بالشفاهية. فبعض القصائد الشفاهية طويلة جداً، أو قصيرة جداً. هكذا تستوي معلقة عمرو بن كلثوم، مثلاً، من حيث ظروف إنتاجها وتلقيها مع البيت أو البيتين اللذين يرتجزهما شاعر ما في معركة ما.

كذلك، فليس كلّ شعر مغنّى شفاهياً، بل إنّ الشفاهية توجد حين يوجد الشعر على شكل غناء، أو حين يكتب هذا الشعر بموجهات شفاهية وأعراف ارتجالية. وقد أشاعت المدرسة الرومانسية المساواة بين الشعر الشعبي والشعر الشفاهي. وليس ذلك بصحيح.

ما الشفاهية إذن؟

الشفاهية، باختصار، هي نظام لإنتاج الخطاب وتلقيه تؤدي فيه قناة الاتصال دوراً أساسياً يقوم عليه التفريق بين النص الشفاهي والنص الكتابي. وفيما يخص الشعر، يمكن القول إنّ الشعر الشفاهي هو الشعر المنظوم بأداء شفاهي يهدف الى تحقيق غرض مباشر، هو اقناع المتلقي الفوري، والتأثير المباشر فيه. ويكون شكل هذا الإنتاج غناءً أو إنشاداً أو إلقاءً. وقد صنف الباحثون هذا الشعر ثلاثة أصناف كبرى هي: الشعر الطقوسي مثل التلبيات وأراجيز الحروب، في الأدب الجاهلي، والأهازيج والهوسات والمراثي المرتجلة في أدب القرن التاسع عشر. والشعر السردي، ويشمل رواية الملاحم والقصص والحكايات، والشعر الغنائي بأغراضه المعروفة في المديح والغزل والرثاء والفخر... الخ.

فنياً، لايوجد أصل للشعر الشفاهي. فالشاعر الذي يلقيه يرتجله

بلحظته استناداً الى تعديل نصوص سابقة، أو بعبارة أدقّ، استناداً الى قوالب جاهزة لديه يحتفظ بها في ذاكرته من خلال استظهاره لعدد من نصوص النوع الأدبي الذي ينتجه. وهذا مايجعل الشعر الشفاهي شعراً قائماً على الصياغات، أو إنتاجاً جديداً من خلال قوالب معدّة سلفاً. فكل عبارة وكل جملة سبق أن قيلت في نص آخر. ووظيفة الشاعر أن يعيد إنتاجها بما يتلاءم مع النص الذي يبتكره. وهذا يعني أن الشاعر ينتج «قطعاً» تتراكم وتزداد. يرتجل في البداية بيتاً أو بيتين ثمّ يلحقهما بآخرين وهكذا.. وبذلك يمتاز الشعر الشفاهي بكمال الانقطاع دائماً، وبالإمكان الإضافة المستمرة إليه، ليس فقط من قبل الشاعر الذي يرتجله، بل من قبل راويه ومتلقيه أيضاً. فضلاً عن ذلك فإنّ التراكم يضطرّ الشاعر، شعورياً أو لا شعورياً، الى المطابقة من حيث اللفظ أو المعنى مع بعض ما قيل قبله، مادام كلاهما يعتمد الصياغات والقوالب الجاهزة نفسها. وهذا مايحلّ مشكلة «السرقة» و «السطو»، فليس هناك نص سارق ونص مسروق منه، بل يعتمد كلا النصين في انتاجه على صياغات واحدة تسمح بالتكرار والمماثلة.

ولعلَّ أخطر ما في الشفاهية أنها تعطي الوهم بما يسميه ديريدا بـ «ميتافيزيقا الحضور». وبذلك ينوب صوت الشاعر عنه. حضور صوت الشاعر هو بمثابة حضور للشاعر نفسه. وهكذا يحضر الشاعر في شعره بلحمه ودمه، لكي يوجه نصه، كيفما يشاء في إطار من التناهي والتحديد، بعكس ما يحدث في النص الكتابي حيث الشاعر غائب عن نصه، وحيث السلطان للقارئ والمتلقي في توجيه هذا النص. يُروى عن جرير أن بعض الناس حين سمع قوله:

لو كنتُ أعلم أنّ آخر عهدكم

يوم الفراق فعلتُ ما لم أفعلِ

سأله: ماذا كنتَ ستفعل؟ لقد أدرك هذا الرجل أن جريراً فعل شيئاً واحداً محدداً وهو عدم توديع أحبته، أمّا ما لم يفعله فكل ما عدا ذلك من أشياء. ما فعله شيء متناهٍ، وما لم يفعله أشياء لامتناهية لاحصر لها. ولذلك خسرت تجارته - في تقدير هذا الرجل - لأنه باع ما يتناهى، باع الوضوح والحضور بثمن بخس هو التعدد والغياب.

وسائل الشفاهية:

توطد الشفاهية نفسها عبر وسائل وممارسات وأخلاق محددة تشكل إطاراً مرجعياً للثقافة. ويعنينا منها هنا ما يهمّ الثقافة العربية في العصر الجاهلي وفي القرن التاسع عشر.

١ - الاستظهار: وهو حفظ الأشعار لغرض إعادة إنتاجها. يحفظ الشاعر آلاف الأبيات الشعرية ويتمثلها ويختزنها في ذاكرته، وبحفظها يحفظ القوالب والصياغات المستقرة فيها التي تسمح له بالتنويع عليها وإنتاج نصوص جديدة استناداً الى هذه الصيغ الجاهزة.

٢ - الارتجال: أو حضور البديهة، وهو القدرة على استحضار ما يحفظه الشاعر، مستعيداً النماذج الشعرية السابقة ومقتدياً بها. ولعلها قدرة لغوية أكثر منها فنية. وقد تحدث العرب كثيراً عن الارتجال في الشعر وقرنوه بالخطابة. فتكلم الجاحظ عن «عصا الخطباء» وعصا الحارث بن حلزة. كما تكلم الدكتور البصير عن الارتجال من الجاهلية الى الكاظمي(٧).

٣ - الإنشاد: وهو طريقة قراءة الشعر بابراز العناصر الصوتية التي تؤثر تأثيراً حسياً مباشراً في المتلقي. ويتمثل في الأراجيز والكلام المرتجل في الحروب والمواقف الحاسمة. ولعلّ بساطة «الرجز» وفوريته هي التي جعلت المعري يصفه بأنه «مطية الشعراء». فخاصية التتابع المقطعي في الانشاد تجعله يؤدي وظيفة الاقناع البسيط عن طريق التأثير الصوتي المباشر.

٤ - فضاء التلقي: المتلقي في الفضاء الشفاهي مستمع مباشر يتأثر فوراً بالخطاب المنتج بلا فاعلية سوى الاهتزاز. الشاعر حاضر، والجمهور حاضر، والعلاقة أشبه بالتلقي الشرطي: مثير واستجابة، دون أن يبدي المستمع أية فاعلية في إنتاج النص. ومن الممكن تحديد فضاءات الاستماع في أماكن محددة: الأسواق، ساحات المعارك، المساجد، المجالس، أي بوجيز القول، في فضاء الحشد في الأماكن العامة التي لاتترك خياراً للمستمع للمساهمة الفاعلة في تأويل النص بطريقة مغايرة لطريقة إنتاجه. والنصوص المنتجة في هذه الأماكن نصوص شفاهية حتى لو تمت كتابتها وتدوينها فيما بعد، لأنها تعتمد التأثير الفوري والاقناع المباشر. ومن الجدير بالذكر أنّ بعض المجالس في عراق القرن التاسع عشر كان الشعراء فيها يرتجلون ويكتبون ما يرتجلونه ثمّ يحرقونه قبل انفضاض المجلس.

٥ - الغناء والترتيل: كان الأعشى يسمّى «صناجة العرب»، وكان النابغة يصحح أخطاء شعره بالغناء، ولذلك قال حسان: «إنّ الغناء لهذا الشعر مضمارُ». والمفترض أن توجد لدى عرب الجاهلية حكايات تنشد وملاحم تروى على سبيل التفاخر بين مضر وربيعة، مثلاً، أو على سبيل

التغني بأيام العرب ووقائعهم. واستمرت هذه التقاليد الى وقت متأخر، في الثقافة الشعبية والثقافة العالمة معاً، حيث ظلّ عدد كبير من شعراء البدو وشعراء الأهوار يغنون الحكايات والملاحم على الربابة. من ذلك، تمثيلاً، حكايات عبد الله الفاضل وملحمة علي آل صويح. أمّا على مستوى الثقافة العالمة أو الفصيحة، فقد كان الشعراء ينتجون نصوصهم وفقاً للتقويم في القرن التاسع عشر، فهم ينتظرون المناسبات الدينية في محرَّم ورمضان وربيع الأول وغيرها، ويعطون هذه النصوص لمن يقرأها في الموالد والحسينيات بشكل دوري.

٦ - الشعراء الأميون: أغلب الشعراء الشفاهيين شعراء أميون. وحتى لو كان الشاعر الشفاهي يعرف القراءة والكتابة، فإنه لاينتج نصوصاً كتابية، بل قرائية. وقد بذل عدد من الباحثين العرب جهوداً مذهلة لكي يبرهن على معرفة الجاهليين بالكتابة (كما فعل د. ناصر الدين الأسد في كتابه «مصادر الشعر الجاهلي»). لكنّ المسألة هي هل انتج هؤلاء نصوصاً قرائية أم كتابية، فضلاً عن ذلك فلم تكن هناك ثنائية ثقافية تفصل الثقافة الى ثقافتين شعبية وعالمة. في عراق القرن التاسع عشر تظهر هذه الثنائية بشكل حاد. فهناك ثقافة شعبية مختلفة جدّ الاختلاف عن الثقافة العالمة. وإذا سادت الثقافة الشفاهية بشكل صريح، غطت الثقافة العالمة على شفاهيتها باستعارة لغة أخرى تفصلها عن الثقافة الشعبية وهذا ما أسمّيه بالشفاهية الثانية. لقد نظم عدد من شعراء القرن التاسع عشر الأميين، الشعر بمستوى لايقلّ فصاحة وإتقاناً للصيغ والقوالب عن مستوى الشعراء المتعلمين. من هؤلاء مثلاً: حمادي الكواز، الذي كان فخاراً كما هو واضح من لقبه، وحَسَن القيّم الحلّي

الحائك، ومحمد النقاش في النجف، وأوسطه علي البناء في بغداد، وغيرهم. لقد أتقن هؤلاء قوانين النظم وقوالبه سماعاً، دون أن تكون لهم معرفة بالقراءة والكتابة.

آليات الشفاهية:

كنا حتى الآن نناقش الشفاهية من الخارج. ولكن ما هي الآليات الداخلية لعمل الشفاهية؟

لم تتكشف الآليات الداخلية للشفاهية إلاّ في نظرية باري - لورد. درس ميلمان باري (١٩٠٢ - ١٩٣٥) الشعر اليوناني والمشكلة الهوميرية في الألياذة والأوديسة. ودرس ألبرتْ لورد الشعر اليوغسلافي، فأكمل بحث باري. ولذلك عُرفت النظرية باسميهما. وخلاصة هذه النظرية أنّ الشعر الشفاهي يقوم على تكرار صيغ وقوالب نظمية Formulas. ويعرّف ألبرت لورد الصيغة بأنها «مجموعة من الكلمات المستخدمة استخداماً منتظماً في ظروف وزنيّة واحدة للتعبير عن فكرة جوهرية»[٨]. وبالرغم من أنّ الشاعر الشفاهي يرتجل هذا الشعر، فإنّ نقطة البداية ليست الشاعر بل الشعر. وهذا الشعر مكتوب من الذاكرة، لكنّ هذا لايعني أننا نستطيع أن نميّز في البيئة الشفاهية بين شعر مكتوب وشعر شفاهي، بل يعني أنه شعر يتجه في الأساس الى جمهور يسمعه، ويريد أن يتأثره تأثراً حسياً. فهو إنتاج فوري للتأثير الفوري. ويصحّ القول مع زفتلر: إن التمييز الحاسم (إذا كان لابدَّ من تمييز) يجب ألاّ يكون بين تأليف شفاهي وتأليف مكتوب. بل بدلاً من ذلك، يجب أن يكون بين شعر «مسموع» وشعر «مقروء»[٩].

طبّق عدد من المستشرقين هذه النظرية على الشعر الجاهلي فكتب فيها زفتلر، ومونرو وماكدونالد، وباتسون، وغيرهم. وبالرغم من أنّ صاحبي هذه النظرية الأولين لم يحددا عدد الصيغ والقوالب، فقد شاء جيمز مونرو حصرها في أربع صيغ:

١ - صيغ ثابتة خاصة.

٢ - أنساق صياغية.

٣ - صيغ بنيوية.

٤ - ألفاظ تقليدية.

وبرغم أننا لانميل الى حصر الصيغ في هذه النماذج الأربعة، فإننا سنعرض بإيجاز لنماذج من كل صيغة منها:

١ - الصيغ الثابتة الخاصة: Formula Proper

والمقصود منها تكرار عبارات معينة يتراوح طولها ما بين كلمة واحدة الى بيت كامل، أو صيغ تعبيرية معينة ذات سياق محدد مثل مخاطبة الاثنين في الشعر الجاهلي:

قفا نبك من ذكرى حَبيب ومنزل	امرؤ القيس
قفا تعرفا بين الرحى فقراقر	عمر بن شاس
قفا نبك في ذكرى حبيب وعرفان	امرؤ القيس
قفا في دار أهلي فاسألاها	ابن مقبل

ومثل مخاطبة الاثنين بتكرار عبارة (خليلاني) في شعر القرن التاسع عشر:

خليلاني في مورد الصبر إني

قد وردتُ الأشجانَ علاً ونهلا

ديوان حيدر الحلي ٢/١٣٧

خلياني انتشق ريح البوادي

فأخو البيد غريب في البلاد

ديوان جعفر الحلي/ ١٧١

خلياني وزفرةً خرساء

ربّ داءٍ في النفس أعيا الدواء

ديوان حسن القيم/ ٦٠

٢ - الأنساق الصياغية: Formulic Systems

وهي عبارات أو جمل تتشابه إيقاعاً أو نحواً، ويكون الاختلاف فيها يسيراً، وغالباً ما تشكل تصريعاً:

- لهندَ بحزّان الشُّرَيف طلولُ — طرفة
- لسلمى بشرقيّ القنان منازلُ — زهير
- لهند بأعلام الأغرّ رسوم — لبيد
- لخولة بالأجزاع من إضمٍ طللْ — طرفة
- لخولة أطلال ببرقة ثهمد — طرفة

ومن شعر الشفاهية الثانية:

- أفي كلّ يومٍ تصولُ المنون — الجعفريات/ ١٤
- أفي كلّ يومٍ خيول الردى — ديوان حسن القيم/ ٥٧

- ففي كل يوم بإطلاله   ديوان حيدر الحلي ١/١٢٤
- أفي كلّ يوم لوعة للنوائبِ   ديوان جابر الكاظمي/١٢٤
- أفي كلّ يوم نعمة منك تجتلى   ديوان جعفر الحلي/٤١
- أفي كلّ يوم تنتحينا مصائبه   ديوان جعفر الحلي/٤١

٣ - **الصيغ البنائية المشتركة:** Structural Formulas

وهي الصيغ التي تشترك إيقاعياً فقط، دون أن تشترك صرفاً أو صوتاً، وأمثلتها من الشعر الجاهلي:

عفت الديار	امرؤ القيس
لعب الزمان	زهير
طرق الخيال	المفضليات
زعم الغداف	النابغة
زعم الهمام	النابغة
حان الرحيل	النابغة
كذب العتيق	عنترة
سقط النصيف	النابغة

ومن أمثلتها في شعر القرن التاسع عشر:

بكر الخليط	الجعفريات/٢٣
بكر النعيُّ	ديوان جعفر الحلي/ ٢١٥ و ٦٥
بكر النعيُّ	ديوان الحبوبي/٤٢٣
قرع النعيّ	ديوان حيدر الحلي ٢/ ١٢٥

هتف النعيّ	ديوان جعفر الحلي/١٤٧
ذهب الزمان	ديوان حيدر الحلي ٢/٨٧
وعد الزمان	ديوان جابر الكاظمي /٢١٦
ذهب البقاء	ديوان جابر الكاظمي/٢٤٦
عرك الزمان	ديوان الحبوبي/٤١٩
كتم الزمان	ديوان الحبوبي/٤٤٤
قتل الزمان	ديوان حيدر الحلي ٢/١٢٨
لبس الزمان	ديوان حيدر الحلي ٢/١٥٢

الألفاظ التقليدية: Conventional Vocabulary

وهي الألفاظ التي تتكرر وقوعها في الشعر الجاهلي في مواقع مختلفة مثل اللوى وزرود وتوضح ولعلع... الخ. والجدير بالذكر أنّ هذه الكلمات كثيرة التكرار أيضاً في شعر القرن التاسع عشر، مثلما تتكرر فيه مفردات أخرى أمثال (هاشم) و (فهر) ونزار وغالب.. الخ.

ليست هذه الصيغ بالصيغ الحصرية. وإنتاج القصيدة لا يتوقف على صيغة واحدة منها. بل إنَ الشاعر يتمثلها جميعاً في وقت واحد. ولذلك ربّما انطوى البيت الواحد على جميع هذه الصيغ وعلى غيرها أيضاً في الوقت نفسه.

إنّ التراكم الخطي المتتابع هو الطريقة السهلة لنموّ هذا الشعر المطّرد. يستطيع الشاعر أن ينوّع على أبياته أو أبيات غيره باستمرار تشطيراً وتخميساً وتربيعاً ومعارضة وتقريظاً.. الخ. ومن لطائف ما يرويه د. البصير في هذا السياق أنّ الحاج مجيد العطار كتب بيتين

أعجبا شاعراً مكثراً، فشطرهما ثمّ شطّر تشطيره عدة مرات، حتى صار البيتان اثنين وثلاثين بيتاً. فلمّا بلغت الأبيات العطار، نظر إليها نظرة مخيفة ثمّ قال للشاعر الذي شطرها: «صديقي الشيخ... أتسكب أربع قرب من الماء على قدح صغير من عصر الليمون؟.. فعل الله بك وفعل...»[١٠].

فضاء الشفاهية النقدي:

نعود الآن الى نقد الدكتور البصير.

لقد صار من المعروف الآن أنّ تغيير قناة الاتصال يغيّر مضمون الاتصال نفسه. فالفضاء النقدي، أي المكان الذي يتمّ فيه إنتاج فعل النقد ويُملي عليه أخلاقه وفروضه، هذا الفضاء يحمل معه كثيراً من خصائص قناة الاتصال. للحديث المرتجل أخلاقه التي تختلف مضموناً عن أخلاق الكلام المكتوب المتروّى فيه. يمكن بالطبع تدوين الكلام المرتجل وتسجيله، لكنه سيظلّ دائماً «كلاماً»، أي قولاً أُنتج في سياق شفاهي، وضمن قناة اتصال يكون فيها صوت المتكلم حضوراً له وأبوّة منه على نصه. تدوين الكلام تثبيت له، وليس تغييراً لخصائصه. في حين أن الكتابة هي التفكير بأخلاق مغايرة هي أخلاق التعدد والاختلاف. في الكلام الشفاهي يحضر الكاتب في كلامه، وفي الكتابة يغيب الكاتب عن كلامه لصالح التعدد والاحتمال والمغايرة. وقد وجدنا أن مرحلة الخطرات والسوانح الشفاهية في المقهى والمسجد في أواخر القرن التاسع عشر، لم تستطع التحول الى «نقد» فعليّ إلا حين غُيّرت قناة الاتصال، فانتقلتْ من الفضاء الشفاهي الى الفضاء الصحفي

المكتوب، أي من فضاء الحشد في المقهى والمسجد الى فضاء «الجريدة». وكان من المنتظر أن يُكمل هذا النقد الصحفي نقلةً أخرى، يتحوّل بها الى فضاء الكتاب، ليتخلص من عوالق الشفاهية والتغيرات الظرفية السريعة التي تمليها الصحافة. لكنّ الدكتور البصير، وهو يوطد مسعى النقد التاريخي بأداة شفاهية هي مزيج من الحديث الإذاعي والمراجعة الصحفية المرتجلة، لمادة هي في الأساس والجوهر شفاهية من نهضتي الجاهلية والقرن التاسع عشر، كما رأينا، قد خطا الخطوة المعاكسة وكان من نتائج هذه الخطوة أن ارتدّ النقد الجامعي مرة أخرى نحو تاريخ الأدب، سواء أفي دراسته لهذه الفترة أم للواحقها. وهذا ما يظهر في أعمال د. ابراهيم الوائلي ود. يوسف عز الدين، وعبد القادر حسن أمين، وانتهاءً بـ د. عبد الإله أحمد. لقد انشغلت الممارسة النقدية في الدرس الجامعي بدراسة ظروف النشأة، وتاريخ حياة المبدع، على حساب النص الابداعي، منذ ذلك التاريخ حتى الثمانينيات. وهذا، باختصار، ما جعل النقد الأدبي الجامعي ضرباً من تاريخ الأدب. وممّا زاد الأمر تعقيداً أنّ هذا التاريخ الأدبي كان بلا نظرية أدب. ومن الطبيعي أن نقداً يتحرك في فضاء تأثري ارتجالي أو صحفي لايستطيع أن يهتدي بنظرية أدب تتطلب تريثاً فلسفياً ومراجعة نظرية للمفاهيم. وساعد على تثبيت هذا الفضاء أنّ الجيل السابق من الرواد، متمثلاً في الرصافي والزهاوي وأضرابهما، كان من قوة الشخصية بحيث تأثرهم الجيل التالي لهم، لكنّه بدلاً من أن ينشغل بأفكارهم فقد انشغل بأشخاصهم. وهكذا أكدّ تاريخ الأدب أسبقيته على النقد الأدبي. يصف د. علي الوردي النقاد عام ١٩٥٧، وهو يتساءل أهم ذاتيون أم موضوعيون؟ فيجيب: «يبدو

لي أن بعضهم لايملكون من هذه وتلك شيئاً. إنهم عاطفيون من جهة وأولو إحساس متبلد من الجهة الأخرى. فهم لايصلحون أن يكونوا أدباء ولا علماء. وحين شعروا بالعجز عن نيل المكانة الاجتماعية التي يشتهونها لجأوا الى النقد الأدبي.. ومن هنا امتلأت أعمدة الصحف والمجلات عندنا بمقالات هؤلاء الذين يشتمون ولاينتجون»[١١].

الهوامش

(١) – د . طه حسين : في الشعر الجاهلي ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦ ، ص٢٣ .

(٢) – د . محمد مهدي البصير : بعث الشعر الجاهلي ، مطبعة التفيض الأهلية ، بغداد ، ١٩٣٩ ، ص١٥١ .

(٣) – د . محمد مهدي البصير : نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٤٦ ، ص١٧٦ ، ١٩٥ ، ٢١١ ، ٢٩٥ ، ٣٥٦ . . الخ .

(٤) – بعث الشعر الجاهلي ص١٣١ – ١٣٢ .

(٥) – نهضة العراق الأدبية ص٢٧ .

(٦) – نهضة العراق الأدبية ص٢٧ .

(٧) – محمد مهدي البصير : سوانح ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ج٢ ، ص١٠٠ .

(8) - Albert Lord, The Singer of Tales, Harvard University Press, 1960, p. 30.

(9) - Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poety, Ohio State University Press, p. 28.

(١٠) – نهضة العراق الأدبية ص٣١٠ .

(١١) – د . علي الوردي : أسطورة الأدب الرفيع ، بغداد ، ١٩٥٧ ، ص٢١٤ .



تحوّلات الأدب الملتزم

من المثير للانتباه أن تكون بداية الخمسينيات مرحلة الاشتباك في النقد العربي المعاصر بين دعاة الالتزام ودعاة الانفصام في مصر ولبنان والعراق معاً. لقد وجد النقاد العرب بين أيديهم مادة أوربية نقدية جاهزة راحوا يطوّعونها لتتماشى مع همومهم المحلية. كتب د. غالي شكري: «من الطريف أن الشعارات النقدية التي رفعتْ حينذاك، كانت تعريباً بتصرف كبير لشعارات أوربية لها مدلولات تاريخية مختلفة عن المعاني التي قصدها النقاد العرب عامة، والمصريون خاصة.. فقد رفع فريق راية «الأدب للحياة أو الأدب في سبيل الحياة أو الفن للحياة» في مواجهة ما سُمّي «بالفن للفن» - وهو تعبير فرنسي لا علاقه له بالمعنى المقصود في أذهان النقاد العرب - فقد استخدمه هؤلاء بمعنى أن الفن لاوظيفة له سوى الجمال، ولا صلة له بهموم الإنسان الاجتماعية أو الميتافيزيقية مما لم يخطر على بال المدرسة الفرنسية التي تبنتْه»[١]. وحين صدرت مجلة «الآداب» في بيروت عام ١٩٥٣، صارت الأرض الموعودة التي يلتقي عندها دعاة نظرية الالتزام من مختلف الأقطار العربية في ميثاق أدبي قومي يؤلف بين قلوبهم.

حين يتحدث د. سهيل ادريس عن تجربته في إصدار «الآداب» يتوقف عند نظرية «الالتزام» قائلاً: «لاشك في أن نظرية «الالتزام» التي كانت سائدة في تلك الفترة، في الآداب العالمية كلها، قد تجاوبت

أعمق التجاوب مع التوجه الفكري الذي كان يقودني بدافع من خدمة الثقافة العربية المعاصرة»[٢].

حقاً، لقد كانت «الآداب» تتجاوب مع التوجه الفكري العالمي في الخمسينيات، التي يمكن لنا أن نسميها حقبة الآداب عربياً، إذ شهدتْ ليس فقط انتشار «الآداب» وازدهارها، بل اختفاء بعض المجلات المصرية المهمة أيضاً. لذلك سنحاول هنا أن نفحص مفهوم «الالتزام» كما قدمته «الآداب» في أعداد السنة الأولى، وما سبقه أو لحقه من تأثير وتأثر في الأدب العراقي.

في العدد الأول من «الآداب» تطرح المجلة تصورها عن ضرورة اقتران الأدب بمفهوم الالتزام: «إنّ هدف المجلة الرئيسي أن تكون ميداناً لفئة أهل القلم الواعين الذين يعيشون تجربة عصرهم، ويعدّون شاهداً على هذا العصر: ففيما هم يعكسون حاجات المجتمع العربي، ويعبرون عن شواغله يشقون الطريق أمام المصلحين، لمعالجة الأوضاع بجميع الوسائل المجدية، وعلى هذا فإنّ الأدب الذي تدعو إليه المجلة وتشجعه هو أدب «الالتزام» الذي ينبع من المجتمع العربي ويصبّ فيه»[٣].

إذا وضعنا في حسباننا أن الأدب العالمي في ذلك الحين، كانت تتنازعه نظريتا التزام، لا نظرية واحدة، تميل إحداهما، وهي نظرية الالتزام الماركسي الى ترجيح كفة الجماعة، بينما تمثل الأخرى، وهي نظرية الالتزام السارتري الى ترجيح كفة الفرد، وإذا وضعنا في حسباننا أيضاً أن الأدب العربي كان قد جرّب قبل هاتين النظريتين في الالتزام، نظرية إلتزام خاصة به، هي التي سميناها بـ «الالتزام الإحيائي»، فإننا لن نعرف أية نظرية التزام من هذه النظريات الثلاث كانت تعنيها المجلة.

لكنّ هذه الكلمة في الظاهر تبدو وكأنها أقرب الى الالتزام الماركسي منها الى الالتزام السارتري. لقد كان سارتر يركز دائماً على «الذات»، ويرى «أن المجتمع إذا كان يصنع الشخص، فإنّ الشخص يصنع المجتمع. فالإنسان لايوجد كما توجد الشجرة أو الحصاة، ولذلك فعليه أن «يصنع» نفسه»[٤].

وبرغم أن «الآداب» تحصر كلمة الالتزام بين قوسين، فإنها لاتشرحها. وهي ترى أنْ المثقفين يعكسون حاجات المجتمع، ويعيشون تجربة عصرهم، وهم شهود عليه. لكنّ ورود كلمة «المثقفين» بصيغة الجمع، لا «المثقف» بصيغة المفرد، يوجهنا باتجاه الجماعة أكثر من الفرد. ويلحّ تقديم الآداب على صيغ الجمع، فيتحدث عن المثقفين الشباب والوطنيين وفئة أهل القلم.. الخ. بعبارة أخرى، يتحدث التقديم عن الذات الاجتماعية أكثر مما يتحدث عن الذات الفردية. وربما كان السبب في تغليب الذات الاجتماعية على الذات الفردية هنا هو أنّ «الآداب» تفكر «بالعمل القومي العظيم الذي هو الواجب الأكبر على كل وطني».

لعلّ «الآداب» شعرت بأنّ هذا التقديم لايكفي فعادت الى موضوعة الالتزام في العدد الثاني، لتنشر مقالة لأنور المعداوي بعنوان «الأدب الملتزم». وقد لاحظ المعداوي غياب مفهوم الالتزام عند سارتر عن المجلة: «كم كنا نحبّ أن تطرق الآداب باباً آخر من أبواب الدعوة الى الأدب الملتزم، كما طرقه زعيم الوجوديين»[٥].

في العدد الثالث من المجلة يعود منير البعلبكي الى موضوعة الأدب المسؤول - كما يفضّل أن يسميه - بإبراز العنصر النهضوي في

رسالة الآداب الاجتماعية. وكانت كلمة «رسالة» من أكثر الكلمات تكراراً في الآداب، مثلما في الأزمنة الحديثة لدى سارتر. ويؤكد البعلبكي الرسالة النهضوية - الإحيائية للأدب: «نريد أدباً يعالج مشكلاتنا الأساسية الملحة، ويصوّر واقعنا المعتم تصويراً يكشف لنا عن مواطن الخلل فيه، ويهيب بنا الى إصلاحه»[٦]. وما دامت النهضة لاتقوم على الفرد، فإنّ رسالة الأدب اجتماعية لافردية.

ويكتب د. عبد الله عبد الدائم افتتاحية العدد الرابع بعنوان «من رسالة الأدب القومية». ويُلاحظ في هذه الافتتاحية أن د. عبد الدائم يلجأ الى لغة ذاتية هي أقرب الى برغسون وكامو منها الى سارتر، فيميّز بين الوجود العادي التافه، والوجود الحرّ الصحيح. ويرى أن «تأمل حياة شعبنا في هذه المرحلة الحالية تبين حاجته الى توجيه أدبي من شأنه أن يشيع حرارة القيم الحقيقية وأن يخرجها من فتور الحياة المبتذلة التافهة». ثم يجد أنّ بين الإيمان بالفكر والنهضة والقومية أواصر قربى متينة». وفي رأي د. عبد الدائم فإنّ إخراج الفكر - دون تحديد لطبيعته الانطولوجية فردياً أو اجتماعياً - لايمكن أن يخرج من إسار اليومي التافه الى رحاب «الحر الصحيح» إلا عن طريق الانفتاح على الفكر القومي. وينهي كلمته بأنّ «الهزة العاطفية النبيلة هي ابنة الحياة الحقة، وعن طريقها تخلق الحياة كلّ جديد، وتتغلب على صلابة المادة وتطوّح بالعقبات والسدود»[٧]. ولاشك في أنّ الهزة هنا هي نوع من الفورة أو الوثبة الحيوية لدى برغسون وقد اصطبغت بالوعي الوجودي المتأزم.

لكن هل تمثل الأدب العربي في ذلك الحين رسالة الأدب القومي

الملتزمة التي كانت تريدها الآداب؟

يجيب د. سهيل ادريس في العدد الخامس بأنّ «الأدب القومي الذي خلقه لنا أدباؤنا المحدثون ضعيف إجمالاً، وأنه لايتناسب مع الحركة القومية التي عصفت بالبلاد العربية منذ أوائل هذا القرن، ولا يصوّر تصويراً فعالاً الآفات التي تنخر هذا المجتمع. وعلى ذلك ظلت العلاقات بين أدبنا ومجتمعنا عقيمة، وبطل التأثير الذي يتبادله الأدب والمجتمع في حياة كلّ أمّة». وفي هذا المقال يصرح د. إدريس برغبته في أن يتمثل الأدبي العربي رسالة الأدب الوجودي الملتزمة فيقول: «إنّ أحدنا إذا تناول اليوم نتاج أديب غربي ما، ككامو أو سارتر أو كافكا أو شتاينبك أو هكسلي.. لم يصعبْ عليه أن يميّز فيه نزعة واضحة المعالم، مكتملة الأجزاء نحو معالجة إحدى القضايا الإنسانية الكبرى، كوضع الإنسان تجاه الإنسان، ووضعه تجاه حريته، ووضعه تجاه أخلاقية عمله أو لا أخلاقيته، وثورته على قيود الحياة، وموقفه من الألم البشري... وما الى ذلك من القضايا التي تشكل كل منها نظاماً فكرياً - ولانقول فلسفياً - يعرضه الكاتب في آثاره». وفي محاولة استباق لتفنيد التهم التي ستوجه الى الآداب يستأنف د. ادريس: «من أجل ذلك دعونا نحن في هذه المجلة الى تدعيم هذا الأدب وتركيزه وتوضيح اتجاهاته بسلوك سبيل «الالتزام». وربّما اتهم البعض هذا الأدب الذي ندعو إليه بنقيصتين: أولاهما أنه يحرم الأديب حريته، والثانية أنه يضحي بجماليته. وفي الردّ على ذلك نقول إن «الالتزام» إذا فهم على حقيقته ليس إلا عملاً حراً الى أبعد حدود الحرية، بمعنى أن الأديب إذا عاش حقاً تجربة عصره ومجتمعه، فلابدّ له من أن يلتزم تصوير هذا العصر

والمجتمع. فهذه الضرورة حاجة. وحين يستجيب الإنسان لحاجة ما، فهو حرّ في استجابته دون ريب. ومن هنا تمتزج الحرية والالتزام امتزاجاً تاماً لتصبحا حرية فحسب. وأمّا التهمة الثانية فمردودة بأن الجمالية شيء فارغ، إذا لم تكنْ نتيجة حتمية للأثر الأدبي. فما دام الأدب صادقاً، وهذا هو شرطه الأول للحياة، فلابدّ له من أن يكون فنياً، وأن تتوفر له جماليته حتى لو كانت في صورة قبح وبشاعة. أما إذا كان كاذباً أو مصطنعاً فهو حتماً فاقد فنيته وجماليته... هذه هي السبيل التي نريدها لأدبنا كي يكتسب قيمة ذاتية وعالمية»(٨).

الإلتزام هنا سارتري خالص، وسيجد د. سهيل ادريس مايدعم رأيه في كتاب عن سارتر يترجمه بعد ذلك بسنة واحدة، يدافع عن هاتين النقطتين في نظرية الالتزام السارترية: الحرية والجمالية. «إنّ الأبطال هم حريات واقعة في الشرك، على شاكلتنا جميعاً. فما هي طرق الإنقاذ؟ إنّ كل بطل لن يكون شيئاً غير اختيار طريقة إنقاذ، وهو لايساوي أكثر مما تساوي هذه الطريقة المختارة... أمّا الجمالية فهي تأتي بالإضافة، عندما تستطيع»(٩).

يوضح د. سهيل ادريس رسالة الآداب الملتزمة هنا كما لم يفعل في مكان آخر. وهو يعرف عيوبها تماماً، التي يحددها بنقيضتين - كما يقول - هما غياب مفهوم الفرد، وهو الشيء الذي لمّح إليه أنور المعداوي في مقالته المذكورة، والتركيز على الالتزام، أكثر من التركيز على الأدب الملتزم. وهذا ما سيشير إليه نهاد التكرلي في العدد العاشر قائلاً: «هنالك ملاحظة أود أن أبديها على الأدب الملتزم الذي تدعو إليه هذه المجلة. وهي ملاحظة استوحيتها لا من مطالعتي للعدد الماضي فحسب،

بل للأعداد السابقة أيضاً، وهي وجود اهتمام «بالالتزام» على حساب «الأدب» في كثير من الأحيان. وأعني بهذا أنه بمجرد أن يتناول أحد الكتاب مشكلة اجتماعية يحاول التعبير عنها، فإنّ كتابته تكتسب قيمة خاصة بغض النظر عن نجاحه أو فشله في التعبير عن هذه المشكلة بالشكل الأدبي الذي اختاره سواء أكان شعراً أم قصة أم مقالاً أم غير ذلك. بينما الواجب ألا يجعلنا الالتزام ننسى الأدب بأي حال من الأحوال. يجب أن يكون هدف «الآداب» خدمة الأدب العربي عن طريق بثّ روح جديدة فيه هي الالتزام، وبذلك نخدم المجتمع العربي بقدر ما نقدم له الأدب الذي يلائمه»[١٠].

«يجب» ألاّ ننسى نحن أيضاً أن نهاد التكرلي كان من المبشرين الأوائل بالوجودية في العراق. وكأنه يشير من طرف خفي الى تقديم سارتر للأزمنة الحديثة. فالجملة الأخيرة منقولة عن قول سارتر: «إنني أذكر بأنّ «الالتزام» في الأدب الملتزم ينبغي ألا ينسينا «الأدب» في أي حال من الأحوال، وبأنّ شاغلنا يجب أن يكون خدمة الأدب بزرقه بدمٍ جديد، وفي الوقت نفسه خدمة الجماعة بمحاولة منحها الأدب الذي يلائمها»[١١].

ستواصل «الآداب» اهتمامها بالالتزام، وتطوِّر مفهومها عنه، لكن دون أن يتقاطع مع الخط الأول الذي تبنته، فتصدر عدداً خاصاً به، كما ستحتفظ به هوية ذاتية للمجلة. ويمكننا أن نرى في الملفات التي تحتفظ بصلة الثقافي بالسياسي أو الواقعي علامة على هذا الاحتفاظ. تمثيلاً على ذلك، يمكننا أن نستشهد بالعدد الخاص باستفتاء «المثقفون والهزيمة»[١٢]. ونجد في هذا العدد فكرة الالتزام قد بدأت تأخذ بُعدين:

الأول اجتماعي سياسي، والثاني أدبي ثقافي. ولعل اختيار كلمة «هزيمة» تحديداً يمثل هذين البعدين معاً، فهي يمكن أن تشير الى الهزيمة السياسية على المستوى السياسي، والى الهزيمة بوصفها «شعوراً شقياً» على المستوى الفردي.

عراقياً، كانت «الآداب» منذ أعدادها الأولى قد لقيت الاهتمام والمتابعة، وساهمت فيها أهم الأقلام العراقية، بل إنّ د. ادريس نفسه نشر فيها دراسته الرائدة عن القصة العراقية. ولعلها أول دراسة شاملة لبدايات هذه القصة. ويهمنا الآن أن نفحص فكرة «الالتزام» في الأدب العراقي بقدر تفاعله مع مفهوم «الآداب» عنه.

رأينا في فصل سابق كيف تحدّث الرصافي في كتابه «مجاضرات الأدب العربي» (١٩٢١)، عن الصنعة للصنعة، وقلنا إنه يصدر عمّا سميناه بالالتزام النهضوي، وهو شيء غير الالتزام الماركسي وغير الالتزام السارتري، وأسبق منهما في الواقع الثقافي العربي. ووجدنا أن جوهر هذا النوع من الالتزام يكمن في سعيه الى قلب مفاهيم الغرضية في شعر الشفاهية الثانية في القرن التاسع عشر، وتحويله «الأنا المجردة»، المتعالية على الزمان في ذلك الشعر الى «أنا جمعية» جديدة، تعانق الزمان والمكان وتتجذر فيهما. إنّ الذات الجمعية التي تحرص على المطابقة، لا مع أنا الشاعر الحقيقي، بل مع أنا المجتمع هي التي تميّز هذا الشعر الذي يكاد يخلو خلواً تامّاً من مفهوم الأنا الفردية.

لم يتأثر الالتزام النهضوي لدى الرصافي، إذن، بالترجمة بل كان نتاج الثقافة العربية الخالصة. وهو يختلف عن الالتزام الماركسي بعدم اقتصاره على فئة أو طبقة، وبعدم تأكيده على القيم الإيجابية وحسب.

ويختلف عن الالتزام السارتري، باهتمامه بالذات الجمعية، لا الفردية، وبإبرازه الصفة الأدبية لعصره، تجنباً لفخ السقوط في الأدب التعليمي، أكثر من إبرازه للقيم الأخلاقية فيه.

في أواخر الأربعينيات ومطالع الخمسينيات كانت قد تلاحقت موجات التغيير الشعري على صعيد الأشكال والمضامين: الأدب الصارخ، الشعر الحر، قصائد ملمحية... الخ. كلما جاءت موجة جديدة مسخت ما قبلها. عندئذ ظهرت الحاجة الى «التزام» جديد تتحوّل فيه الأنا الجمعية السابقة لدى الرصافي وجيله الى «أنا فردية» تعيد رسم الواقع أمثولياً، بدلاً من أن تتطابق معه. سنحاول متابعة هذا النوع من الالتزام لدى شاعرين عُرِفا ببعض الاهتمامات النقدية هما حسين مردان، وبدر شاكر السياب.

بعد وفاة حسين مردان بأسبوع واحد كتب عبد المجيد الونداوي مقالة قصيرة بعنوان: «هل كان حسين مردان ملتزماً؟». وانتهى الى أنه «ظلّ الى آخر حياته ينظم شعراً ملتزماً، ويكتب ملتزماً»[١٣].

لن نقرّه على هذه النتيجة، بل نتجه الى كتابات حسين مردان نفسه. في مقالة نشرها حسين مردان في جريدة الأوقات البغدادية (١٩٥٢) وأعاد نشرها في كتابه «مقالات في النقد الأدبي» (١٩٥٥)، كان يفكر بالانفصام، لا الالتزام قائلاً: «إن الشعر الجماهيري في رأيي هو نوع مستحدث من الأدب الشعبي توجده ضرورات وموجبات آنية.. كما حدث في الحرب العالمية الأخيرة في روسيا، فقد اجتمع أكثر من خمسمائة شاعر وأديب ليقرروا وضع كلّ ما يملكون من قوة الفكر والإنتاج الأدبي في خدمة الجيش الأحمر ومحاربة

الذهنية النازية. وفي اليوم الذي يعمّ فيه السلام العالمي ويكسر آخر ناب من أنياب الاستغلال لن نجد أيّ دافع لقراءة هذا النوع من الشعر إلا بدافع الإطلاع على تاريخ تطور الأمم وكفاحها في سبيل الحرية والحياة»[١٤].

الأدب الملتزم، في هذه المرحلة من تطور حسين مردان، وهي مرحلة بدايات تعرفه على الوجودية، ليس جزءاً من الأدب، بل جزءاً من التاريخ، وهو ليس سوى وثيقة لايقرؤها المرء إلا بدافع الفضول. ومن هنا كثيراً ما يقدم حسين مردان ملاحظات نقدية نصية ذكية. لكنه حين يمزج بين الوجودية والماركسية في أواخر الستينيات وبواكير السبعينيات، ويعود الى موضوعة الالتزام، يقول العكس تماماً. فيؤكد على ضرورة نفي الانفصال واللا إنتماء والانفصام والاغتراب[١٥]، ويرى أن «الرصاصة التي تنطلق وهي ملفوفة بعدد من الكلمات الثورية لابدَّ لها من إصابة الهدف»[١٦]. «وقد بدأ عدد من الشعراء والأدباء الذين يمارسون غرس الثورة في الكلمات يزداد من يوم الى يوم... وقد أدى هذا الاتجاه الى النزاهة الى ميل واضح في ميزان الفكر العالمي نحو الالتزام المنبعث من الإيمان الصارم بحق الشعوب في الحرية والسعادة»[١٧]. وبرغم وضوح المرجع الإيديولوجي لمثل هذه التعبيرات، فإنّ حسين مردان يعزوها الى سارتر. ويصرّ على أن «الالتزام الداخلي» لايغني عن «الالتزام الثوري» حين يعلّق على البيان الشعري لمجلة «شعر ٦٩» قائلاً: «لايمكن إغفال التشابك الذاتي مع الآخرين، كما يقول جان بول سارتر، حتى في حالة فقدان الفنان لإنسانيته... ولعلّ نقطة الضعف الكبرى في البيان الشعري هي في الصياغة الفنية فيه،

والتأكيد المبطن على التهرب من الالتزام الثوري بالالتجاء الى الالتزام الداخلي للشاعر»[١٨].

لكنّ سيرة السياب تعكس سيرة حسين مردان وتقلبها تماماً. فخلافاً لمردان، بدأ السياب داعياً للالتزام، وانتهى ناكراً إياه. وقد صرّح لمحمود العبطة (١٩٥١) أنه يكره الشعر الذاتي بل يعتبر الشعراء الذاتيين عملاء للاستعمار وإن لم يشعروا[١٩]. وفي رسالة الى د. سهيل ادريس (١٩٥٤)، كان السيّاب يهاجم نهاد التكرلي لأنه في رأيه كتب مقالة «ضمنها من القيم النقدية ما يتناقض وفلسفة تلك المجلة (: الأديب) تمام التناقض، بل ما يتناقض وكلّ مفهوم صحيح للأدب الحق. أدب الالتزام. فالكلمات هي في رأي التكرلي غايات بحدّ ذاتها... الكلمات! حتى ولا الجمل ولا الأفكار التي تعبّر عنها الكلمات حين تجتمع»[٢٠].

لكنه حين شارك في مؤتمر روما (١٩٦١) اختار موضوع «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي». وفي لغة متوترة مندفعة، وبأمثلة تدلّ على إدراج السخرية في غير موضعها - كما يقول د. إحسان عباس - يقسم السياب الالتزام الى ثلاثة أنواع: الالتزام الماركسي، أو الالتزام الشيوعي على حدّ تعبيره، والالتزام الحزبي القومي، والالتزام الحق الذي يمثله الشعراء التموزيون[٢١]، أي شعراء الأسطورة والأمثولة. وفي الحقيقة فقد كانت الموضوعة الرئيسية هنا مساحة للاختلاف الإيديولوجي. وهذا ما توضحه إحدى رسائل السياب الى د. سهيل إدريس: «أيجب أن يكون الأديب (عالمياً)!! قبل أن يكون وطنياً أم أنه يجب أن يبدأ بوطنه وأمته، ويفضي من خلالهما الى الإنسانية

الواسعة»[٢٢]. ومن الواضح أنّ هذا التساؤل لايتجه الى تناول الأسس المعرفية للالتزام، بل هو خصام إيديولوجي حول أنواع الالتزام نفسها، وأيها نقطة البداية. وواضح، أيضاً من كلّ هذه المداخل أنّ نظرية الالتزام ظلت تبدو للمبدعين بمعنى الإخلاص للواقع الذي يعيش الأدب في كنفه، ولذلك يترجمها هؤلاء الى أصالة نفسية أو اجتماعية أو كونية. إنّ تحوّل الالتزام وتنكّره مراراً في مضامين مختلفة يعكس تحوّلاً آخر في الأنا التي يحتكم إليها الكاتب، هل هي «الأنا الجمعية» التي ورثوها عن الرصافي وجيله، أم «الأنا الفردية» التي يحمل لواءها الشعراء التموزيون؟ وكان من نصيب السيّاب ومردان، كلاً على انفراد، أن يضعا رجلاً عند الالتزام، وأخرى عند الانفصام، دون أن ينتبها الى أنّ الموضوعة التي يختلفان فيها لم تكن الالتزام، بل نوع الأنا.

وتظل مشكلة الالتزام بلا حلّ، ما لم يتمّ تناول جذورها المعرفية نقدياً. إنّ أسئلة من نوع: هل يمثل الأدب الواقع أو لايمثله؟ هل الأدب هو الصدق أم الكذب؟ أهو التزام الجماهير أم النزوع الفردي؟... الخ أسئلة تعاود النظر بين الحين والآخر، فتظهر وتختفي تبعاً للحاجات المرهونة بالظرف التاريخي المتحول. ولا يعتمد الحلّ النقدي على استسلام الأدب للمنهجية الفلسفية أو للإيديولوجيا، بل على النظر الى الأدب من خلال الأدب نفسه.

يمكن وصف الالتزام لدى سارتر بالتمركز حول الذات egocentric. فقد كان سارتر يفترض دائماً أنّ الناس يستطيعون، بل ينبغي عليهم أن يكونوا شفافين في فهم بعضهم بعضاً. ويكمن في قرار انطولوجيا سارتر، وعلم النفس لديه أيضاً، هدف خفي هو تحرير الناس وإنقاذهم من

عبودية الحياة اليومية والوجود العادي. ولذلك فقد «اتخذ قراره كفيلسوف في الانصراف الى ماركس، لتقديم العون في «تغيير العالم» بحيث تحوّل هذا القرار الى هاجس لانقاذ العالم على نحو فردي»[٢٢]. ولكنه شاء أن يكون الالتزام، الذي هو التعبير عن هذه الفردية، محصوراً بالأشكال الفنية التي تعتمد الدلالة، وهي الفنون التمثيلية التي ترتبط ارتباطاً مباشراً، بوجهة النظر. أمّا الأشكال الفنية التي تعتمد النحو كالرسم والموسيقى والنحت والشعر، ففنون لاترتبط بوجهة النظر ارتباطاً مباشراً وصريحاً. ولذلك فقد استبعدها سارتر من دائرة الالتزام. ومن هنا يصحّ القول إنّ الالتزام لدى سارتر يوجد حيث توجد وجهة النظر وجوداً دلالياً صريحاً، يسمح بإمكان المطابقة بين الذات في الخارج، والذات في داخل العمل الفني.

وتعدد الذوات قضية جوهرية في الأدب. لأن الرسالة فيه - ونستعمل هنا كلمة «رسالة» بمعناها الاتصالي، لا بمعناها النبوئي - تتسم بالازدواجية دائماً، ازدواجية لدى المرسل، وازدواجية لدى المتلقي، وازدواجية في الرسالة والقناة والشفرة... الخ. إن الأدبية - وهي الخاصية التي تجعل النص أدبياً - ليست سوى ازدواجية الرسالة، أي إمكان انطوائها على مستويين من المعاني، في تعدد سياقات موجودة أو محتملة. ولقد ركز دعاة الالتزام على المرسل، واعتبروه نقطة بدايتهم. هكذا أُخضع المرسل للتماهي مع المؤلف، ثمّ مع الشخصية، واخضعت أفكار الشخصية للتماهي مع أفكار المؤلف. مؤلف العمل الأدبي هو حتماً مرسله لدى دعاة نظرية الالتزام، وأفكار الشخصية هي بعينها أفكار المؤلف. إنّ الانطلاق من تصور فلسفي أو أخلاقي لابدّ أن ينتهي،

في آخر المطاف، الى اعتبار المؤلف، شاعراً كان أم قاصاً، «مسؤولاً» عن شخصياته. أمّا أن تستقلّ الشخصية عن المؤلف، في الأعمال السردية والشعرية معاً، أي أن تتعدد الذوات الأدبية والركائز الفنية، فذلك ما لم تتصوره نظرية الالتزام. وعدم معرفة سارتر، أو عدم اهتمامه بمعرفة ازدواجية الرسالة وتعدد الذوات الأدبية، في تلك المرحلة، هو الذي جعله يستبعد الشعر والفنون البصرية من إطار الالتزام، لأن علاقتها بوجهة النظر ليست دلالية، ولا صريحة.

الهوامش

(١) – د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص٨٧ .

(٢) – د . سهيل ادريس : من حلقات سيرة ذاتية ، كيف صدرت الآداب عام ١٩٥٢ ، الآداب ، العدد (١) السنة (٣٧) ، ١٩٨٩ ، ص١١ .

(٣) – د . سهيل ادريس : رسالة الآداب ، الآداب ، العدد (١) ، ١٩٥٣ ، ص١ .

(٤) – جان بول سارتر : الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، ص٢٢ – ٢٣ .

(٥) – الآداب ، العدد (٢) ص١٤ .

(٦) – الآداب ، العدد (٣) ص٢ .

(٧) – الآداب ، العدد (٤) ص٢ .

(٨) – الآداب ، العدد (٥) ص٥ .

(٩) – ر .م . البيريس : سارتر والوجودية ، ترجمة د . سهيل ادريس ، دار العالم للملايين ، ١٩٥٤ ، ص١٥٥ – ١٥٦ .

(١٠) – الآداب ، العدد (١٠) ص٦٤ .

(١١) – سارتر : الأدب الملتزم ص٢٦ .

(١٢) – الآداب ، العدد (١ – ٣) ، السنة (٣١) ، ١٩٨٣ .

(١٣) – د . علي جواد الطاهر : من يفرك الصدأ ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٣٥٩ .

(١٤) – حسين مردان : مقالات في النقد الأدبي ، بغداد ، ١٩٥٥ ، ص١٢ .

(١٥) – حسين مردان : الأزهار تورق داخل الصاعقة ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص٨ – ١٠ .

(١٦) – المصدر نفسه ص١٠٧ .

(١٧) – المصدر نفسه ص١٥٩ .

(١٨) – المصدر نفسه ص١٧٩ .

(١٩) – بدر شاكر السياب : فجر السلام ، مقدمة د . إحسان عباس ، دار الكتاب العربي ، طرابلس ، ١٩٧٤ ، ص٢٠ .

(٢٠) – ماجد السامرائي : رسائل السياب ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤ ، ص١٠٦ .

(٢١) – الأدب العربي المعاصر ، أعمال مؤتمر روما المنعقد سنة ١٩٦١ ، منشورات أضواء ، ص٢٣٩ –

٢٦٤ . و د . احسان عباس : بدر شاكر السياب ، دار الثقافة بيروت ، ص٢٤٣ .

(٢٢) - رسائل السياب ، ص٢٠٩ .

(23) - Sermain Bree, Camus and Sartre, Crisis and Commitment, p. 99.

تكرار التكرار

مفهوم النموذج عند نازك الملائكة

«إنّ الناقدة فيّ ترفض، والشاعرة تتقبّل»
نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر ص١٢٧.

في عام ١٩٤٩، وفي مقدمة ديوان «شظايا ورماد» كان رأي نازك الملائكة يتفق مع رأي برنارد شو في أن «اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية في الشعر»[١]. بينما سيكون تكرار القاعدة في صلب تصورها للمفاهيم الشعريّة في عام ١٩٦٣، كما سنرى. فكيف تتحوّل شاعرة وناقدة مثل نازك الملائكة من النقيض الى النقيض خلال خمس عشرة سنة؟ وهل كان هذا التحوّل مقصوراً على مفهومها عن القاعدة أو النموذج؟ لقد درس كثيرون تطور فكر نازك الملائكة الناقدة، وقسموه الى مراحل (الرومانسية، الانطباعية، الطبيعية... الخ). ونظر آخرون الى تطورها النقدي متماثلاً مع تطورها الشعري. لكنّ أحداً لم يلاحظ الأساس المعرفي الذي يغذي هذا التحول من التطرف الى نقيضه المتطرف في خلال فترة وجيزة كهذه. وستحاول هذه القراءة هنا أن تضع يدها على المولّد الأساس لفكر نازك الملائكة نقدياً، وهو مفهوم «النموذج».

تعي نازك الملائكة تماماً أنّ صياغة القانون تحتاج الى استقراء واعٍ لنماذجه قبل أي شيء آخر. ولاتتردّد في القول بأنّ من «الطبيعي تماماً أن تظهر الأنماط أولاً، ثمّ تعقبها القواعد التي يقاس بها الفاسد منها،

وهذا لأنّ النمط خلق تندفع به طبيعة فنّانٍ تلهمه روح العصر، وأمّا القواعد فهي مجرّد استقراءٍ واع»[٢]. وحين تشخّص الملائكة غياب النظريات والمذاهب النقدية العربية، تجد أنّ الناقد العربي لاتسعفه غير أحاسيسه الداخلية المبهمة، و «أنه، وهو يسلك مسلك الناقد، إنما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسساً، ذلك لأنه لايملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها»[٣].

النماذج في رأي نازك هي مايضفي على القانون شرعيته. والقانون هو ما يُستخلص من النموذج أو النمط، أو هو عملية تجميع للنماذج والأنماط. إنّ قوانين اللغة، على سبيل المثال، ليست سوى عدد لايتناهى من الجمل الفعليّة والشواهد الكثيرة التي تختفي لصالح ظهور القانون. ويصحّ الشيء نفسه على الأوزان الشعرية والصرفية وغير ذلك. أمّا وحدة القانون فهي النموذج أو النمط. فما النموذج.

تعرّف نازك النموذج بأنه «اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها»[٤]. وترى أنّ من طبيعة الفكر المعاصر أن يجنح الى النفور من هذا النموذج القائم على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة، أو مجموعة وحدات متضمنة في وحدة أكبر، على أن تراعى في التكرار النسب المضبوطة ضبطاً دقيقاً. وتجد أنّ النموذج يوجد في الزخرفة والشعر العمودي ونظام المباني العربية الإسلامية. الشعر، مثلاً، يقوم على تساوي وحداته الإيقاعية المتكررة تكراراً منتظماً بحيث لايزيد عدد تفعيلات الصدر على عدد تفعيلات العجز. وتنبه نازك الى أنّ من خصائص الفكر المعاصر أن «يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في

جهة من جهات حياته حتى يشتاق الى أن يحدث فوضى صغيرة، فيربك النموذج، ويخرج على الرتابة.. ولم تكن حركة الشعر الحرّ إلا استجابة لهذا الميل في العصر الى الخروج على فكرة النموذج المتّسق اتساقاً تاماً»[٥]. وهذا يعني أن تصوّر نازك للشعر الحرّ قد جاء حركة مضادة لرتابة النموذج، وأنه بالتالي خروج عليه وانتفاض ضده، فهل هو كذلك؟

تصرّ نازك على أنّ الشعر الحرّ هو «ظاهرة عروضية قبل كل شيء»[٦]. ومن هنا لاتحفل بدراسة البنى (أو الهياكل كما كانت تسميها) اللغوية والأسلوبية والبلاغية التي استحدثها الشعر الحرّ، إلا حين تكون ذات علاقة بالعروض والوزن. صحيح أنها تستخدم كلمة «أسلوب»، لكنها لم تكن تعني بها المظاهر اللسانية الخاصة التي يستعملها النص، كما هي عندنا الآن، بل كانت تأخذ هذه الكلمة بمعناها اللغوي كطريقة أو طراز. وحين كتبتْ: «إنّ الشعر الحرّ ليس وزناً معيناً أو أوزاناً - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل»[٧]، فإن عبارة «أسلوب ترتيب» تعني في الأساس «عدد مرات التكرار». بل إنّ بحثها كلّه في الشعر الحرّ، بعد أن حولّته الى مجرّد ظاهرة عروضية، يتحوّل الى بحث في النموذج الذي نفرت منه، أي الى بحث في تكرار وحدة ثابتة. تقول: «يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكرّرة في الشعر العربي المعروف». وإذْ تتكرَّر التفعيلة في الشعر العمودي تكراراً ثابتاً لايتغير، فإنّ الشعر الحرّ يكررها بحسب مايحتاج المعنى من مرات. فأسلوب الشعر الحر ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغيّر فيه عدد التفعيلات من شطر الى شطر، وأنّ أساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة. التفعيلة هي أصغر وحدة عروضيّة

نستطيع أن نقول عنها إنها ثابتة . والشعر العمودي تكرار لهذه الوحدة عدداً ثابتاً من المرات. ومن هنا فهو نموذجي. أمّا الشعر الحرّ، سواء أكان مكتوباً على البحور الصافية، أم البحور الممزوجة، فيقوم على وحدة عروضية صغرى هي التفعيلة أيضاً. فتتكرر التفعيلة بوصفها الوحدة الصغرى في الحالتين. ولكن ألسنا هنا أمام فكرة النموذج التي رفضتها نازك؟

لقد حددت نازك النموذج بشرطين: الأول، اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة، والثاني تكرار هذه الوحدة الثابتة، بدلاً من تنويعها. وها هي تعد الشعر الحرّ، وقد ردّته الى ظاهرة عروضية، قائماً على وحدة ثابتة هي التفعيلة، وإنّ هذه التفعيلة تتكرّر. فكيف ستحلّ نازك التناقض؟

في الحقيقة أنّ النموذج عند نازك ليس مجرّد تكرار وحدة ثابتة، بل إنه أيضاً تكرار ثابت ليس فيه تنويع. هناك في البداية وحدة أولى، ولاتكون هذه الوحدة ثابتة إلاّ بتكرارها. ثمّ حين تتكرر، تصير وحدة ثابتة. فالثبات يفترض الثبات قبليّاً. والوحدة الثابتة، عند نازك، ليست نموذجاً ما لم تتكرّر تكراراً ثابتاً، أي أنّ التكرار يتكرّر، ويكون بالتالي تكراراً للتكرار. وتعريف النموذج - كما تقترحه - يفترض وجود التكرار مرتين: تكرار الوحدة، لتكون وحدة ثابتة، ثمّ تكرارها بعدد محدّد من المرات. وبمعنى النموذج هذا، يكون الشعر العمودي تكراراً للتكرار، بينما يبقى الشعر الحرّ تكراراً واحداً فقط.

لكنَّ مفهومها عن النموذج لايقتصر على الوجود في داخل تعريفها للشعر وحسب، بل في كثرة من المفاهيم التي تقترحها. وسنأخذ هنا مفهومين آخرين هما «الرنين» و «الأذن».

كانت مقدمة «شظايا ورماد» تهديداً لكل قاعدة ونموذج. وقد مثّلت فيها نازك القافية الموحّدة بإحدى «الإلهات المغرورة» التي ينبغي الاستخفاف بسلطانها والخروج عليها، ذلك لأنها «تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمل السامع منه فضلاً عمّا يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيّده القافية»(٨). ولكنها عادت في مقدّمة «شجرة القمر» المكتوبة عام ١٩٦٧ الى القول: «ومما أحبّ أن أعلن أسفي له أنني في شعري الحرّ لم أعنَ عناية أكبر بالقافية فكنتُ أغيّر القافية سريعاً وأتناول غيرها، وهذا يضعف من الشعر الحرّ، لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها... ولهذا بتّ أدعو الى أن يرتكز الشعر الحرّ الى نوع من القافية الموحّدة، ولو توحيداً جزئياً، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل»(٩). وظلت تصرّ على مقولة الرنين: «حين تأتي (القافية) في آخر الشطر بعد شطرين من قافية أخرى، تعود بذاكرتنا الى الشطر الأوّل الذي جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر. وهذا الرنين يشعرنا بأننا ما زلنا سائرين على الخط، ويسعدنا بإثارة إحساسٍ فينا يخبرنا أن طريقنا مسلوك مألوف. القافية اكتشاف جديد للوحدة الصوتية في القصيدة»(١٠). إن نصوص نازك تساعدنا كثيراً. فما الرنين سوى اسم آخر للتكرار الذي يعتمد «وحدة صوتية» في القصيدة. وتؤكد نازك ذلك بقولها: «ما القافية لو دققنا النظر إلا تكرار صوت معين في نهايات الأشطر. وهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء، وتكرره يعمّق الإيحاءات. فالقصيدة السائبة تفقد شيئاً مهماً»(١١).

القافية، إذن، ليست سوى نموذج عند نازك. فهي تتخذ صوتاً ما

(هو الروي) وحدة ثابتة، ثمّ تكرّر هذه الوحدة أو تنوّعها. فهل يجنح الفكر المعاصر الى النفور - على حد تعبيرها - من نموذج القافية الذي تدعو إليه؟ إنّ الاحتيال على تسمية النموذج باسم الرنين لايخفى التناقض في طرح نازك. لا، بل إنّ «القاعدة الذهبية» ترجع هذه المرة الى أبعد من الخليل الفراهيدي، لتعود الى سقراط وافلاطون: «هذه قاعدة الفن الأصيل دائماً، وقد قرّرها سقراط في جمهورية إفلاطون منذ زمن بعيد»[١٢].

وكذلك مفهوم الأذن الذي تدعو إليه نازك، وتعدّه عصارة القوانين الإيقاعية التي مرَّ بها الشعر العربي. تقول: «إن الشعر الحرَّ ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية، والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين». وتقول أيضاً: «إنّ ما تقبله أذن شاعرة مدربة السمع مثلي لايمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها، وإنما يتحكم فيه ذوق الشاعر القائم على التدريب البطيء عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث»[١٣].

ماذا تقصد الناقدة بمفهوم الأذن؟

لقد فهم الدكتور محمد النويهي أنّ نازك تعتبر نفسها معياراً ونموذجاً كلياً شاملاً، وتساءل: «لماذا تريد الناقدة أن تجعل من أذنها قانوناً عاماً يجب أن تخضع له جميع الآذان؟»[١٤]. ويبيّن النويهي أنّ نازكَ «فيما تضع من قوانين للشكل الجديد قد اعتمدت على حسّها الشعري وذوقها وما تحفظ من الشعر العربي، لايعرض لها أن الحسّ الشعري للشعراء الذين تنقدهم وما لهم من ذوق، ربّما يقبلان ما تمجّه هي من إجازات، وليس مردّ هذه الإجازات الى قلة مران أو ضآلة معرفة

بالشعر العربيّ، ولا الى كسل وإهمال - وهذه هي تهمها المفضلة حين تعرض لهم - غير مدركة الى أيّ مدى تريد أن تجعل من ذوقها الخاص دكتاتوراً قاسياً يتسلّط على الشعر الجديد»(١٥).

ويوضح عبد الجبار البصري أنّ مفهوم الأذن عند نازك يعني عدم تنويع الأضرب في القصيدة الواحدة. ويعلّق عليه بقوله: «حين نحاول معرفة هذه الأذن العربية على حقيقتها نجدها ليست أذناً عربية، وإنما هي أذن سلفية تحاول أن تفرض ذوق القدماء على أحفادهم المعاصرين. وأنّ وجود أذن عربية معاصرة تستسيغ قواعد الأذن السلفية لايعني خلود تلك القواعد وإطلاقها، وإنما يعني أنّ بعض المجددين لم يتخلصوا من رواسب القرون الماضية التي كيَّفتْ أسماعهم»(١٦).

يقف مفهوم الأذن كما طرحته نازك أمام طريقين في الفهم والتفسير: الأول، أنه مفهوم فردي أو ذاتي مطلق، والثاني أنه مفهوم جمعي مطلق. ويشترك كلا الفهمين في الإطلاق والتسلط. يتسلط الأول باسم الذات على غيرها، ويتسلط الثاني باسم الماضي على الحاضر. لكننا ما إن نحاول كشف المحجوب وقراءة ما بين السطور حتى نجد أنّ مفهوم الأذن يتسلط على نازك نفسها.

فقد قرنتِ الأذنَ بالقانون والمعيار والتدريب والضبط، ومن هنا فإنّ الأذن العربية عندها تعني قوانين الأذن التي جرت عليها منذ البدء. والأذن هنا ليست الجهاز السمعي الذي يستقبل الأصوات والنغمات، ولا أذن نازك الملائكة، أو الخليل الفراهيدي. إنها الأذن «المدرَّبة» التي تختزن النماذج العروضية والموسيقية والصوتية، وبالتالي فهي ليست أذن هذا ولا ذاك من النقاد أو الشعراء. إنها إذن «متعالية» لاتوجد في

زمان أو عند أحد. فهي اختزان القانون وتكراره. وإذا كنّا قد بيّنّا أن النموذج عند نازك هو تكرار نسبٍ معينة، فإنّ مفهوم الأذن عندئذ سيكون اختزان التكرار وتكراره. وهذا ما يجعل نازك قبل غيرها ضحية هذا التسلط - على حدّ تعبير النويهي - في القانون المتكرر.

إنّ أخطر ما في النموذج هو كونه محكوماً بالتسابق بين مبدئه وغايته، أو بين ما يحققه وما يطمح في تحقيقه. ذلك أننا لا نستطيع التفكير بفكرة النموذج دون أن نستعين بفكرة النموذج نفسه، وبذلك يكون ما نزعم أنه غاية بحثنا والمفهوم الذي نفترض صناعته إجرائياً لاختبار الأفكار، مولّدَ هذه الأفكار نفسها ومنطلقها. ومن هنا فإنّ النموذج محكوم بالدائرية أصلاً. نصنع النماذج لتكون مفاهيم إجرائية ندّعي أنها تأتي في آخر المطاف، ولكننا بصنعنا إيّاها نضعها أصلاً هادياً لصنعنا إيّاها. وهذا ما يجعلنا نحن خالقي هذه الفكرة أو هذا المفهوم خارج الزمن الإنساني وفوقه - لحظة صنعها -، بعبارة أخرى يجعلنا في زمان سرمدي يتعالى على الزمان من جهة، ويضفي على النموذج نفسه نوعاً من العلّو والحضور المطلق الذي يتعالى على الواقعات من جهة أخرى. ويكتسب النموذج هنا حضوراً مثالياً مطلقاً أشبه بحضور فكرة «المعدومات» عند المعتزلة، أو «الأعيان الثابتة» عند ابي عربي، التي هي موجودة وغير موجودة، حاضرة وغائبة، هنا وفي غير هذا المكان، في الوقت نفسه.

إنّ اتهام النويهي لنازك بالدكتاتورية والتسلط مردُّه في الأساس فكرة النموذج لديها. فبقولها بهذا النموذج، تتحول نازك - كما يتحوّل كل مَن يقول به على طريقتها - الى موجودٍ متعالٍ فوق العالم، والى

ذات سرمدية تخلق كتاب العالم في اللحظة نفسها التي تقرأه فيها. هي بالطبع لاتريد ولاتفكر اطلاقاً في أن تفرض على أحد ذوقها الشخصي أو انطباعها الخاص عن أية ظاهرة. لكنها إذا قالت إنّ الأذن العربية تمجّ هذا الإيقاع مثلاً، فإنّ مفهومها عن الأذن يضعنا في قلب مفهوم النموذج، ويضعنا النموذج، كما تصورته، في سرمدية كتاب العالم من وجهة نظر إلهية. ولقد أشارت هي نفسها في مقدمة «شظايا ورماد» الى تأليه النموذج، وكان هذا التأليه قد اتخذ حينئذ صوراً مختلفة منها القافية التي وصفتها بأنها «إلهة مغرورة» منتقدة صفة التأليه فيها. ولم يكن بحسبان أحد أن يؤخذ هذا التعبير مأخذ الجد والحرفية. كان تعبيراً مجازياً جميلاً للإعلان عن سخطها من سلطوية القافية. ولكنه في الحقيقة كان أيضاً ضيقاً بتأليه النموذج المتكرر تكراراً ثابتاً، أي ضيقاً بتكرار التكرار. ومنذ عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٧ تحوّلت نازك من رفض تأليه النموذج القديم، الى النفور منه، والدعوة لتلطيفه وتطويعه عام ١٩٦٣، الى القبول بتأليه الذات الإنسانية الخالقة للنموذج.

فبماذا نعلّل هذه الانقلابة الطويلة من النقيض الى النقيض؟

يجب ألا ننسى أن نازك الملائكة لم تكن ناقدة فقط، بل كانت، قبل ذلك، شاعرة تنتمي الى جيل شعري، وتتقاسم مع السياب والبياتي ريادة الشعر الحر. وقد رأينا كيف تتبعت حركة الشعر الحديث في العراق خطّ تطور متدرج. فما أن استطاعت الموجة الأولى من الشعراء تحريك المناخ المضموني الشفاهي في الأغراض المستقرة، حتى تولد تصور جديد عن الذات والواقع. كان شعر الشفاهية الثانية في القرن التاسع عشر

يعتمد على صيغ وقوالب جاهزة، بلا زمن، وبذات مجرّدة يلتقي فيها امرؤ القيس والمتنبي والحبوبي. وحين جاء جيل الزهاوي والرصافي وغيرهما، فقد استغنى عن فكرة الأغراض، وحرص على تمثيل الواقع تمثيلاً مطابقاً. وهكذا تحوّلت «الأنا المجردة» في شعر الشفاهية الثانية إلى «أنا جمعية» لم تتخلص تماماً من قوالب الشعر السابق عليها أو خطابيته. مع جيل نازك والسيّاب، كان أهمّ تغير طرأ على «عمود» الشعر هو أنّ الذات الشعرية لم تعد ذاتاً جمعية، مطابقة للواقع، بل تحوّلت، مع موجة قصيدة الشعر الحرّ الى «ذات فردية» تريد أن تعيد رسم الواقع أمثولياً، أي أنها تريد أن تصنع لها واقعاً بديلاً من خلال الأمثولة - وهذا ما سميتُه بـ «ابستيم الرومانسية العربية». وفي مناخ هذه الرومانسية كتبت «الشاعرة» نازك مقدمة «شظايا ورماد». لكنّ تطور نازك الشخصي، سرعان ما جعلها تسترد في أفكارها ما تخلّت عنه في أشعارها. وهكذا دخل مفهوم «الأنا الجمعية» عليها من شباك الفكر، بعد أن طردته من باب الشعر. وقد شعرت هي نفسها بهذه الازدواجية في موقفها، حين قسّمت ذاتها الى شاعرة تتقبّل، وناقدة ترفض.

يبقى، إذن، هل هناك تعريف آخر للنموذج؟ هل هو ما يُقاس به، أم ما يُقاس عليه؟ وما أنواع النماذج الممكنة؟ هناك تعريفات كثيرة للنموذج. وإذا كان يُقاس به، فلأنه في الأساس يُقاس على أصل. ومن العبث أن نتصور أنّ النموذج أصغر أو أكبر من أصله، سواء أكان هذا الأصل حقيقياً أم خيالياً. ويقدّم «ماكس بلاك» تعريفات كثيرة لأنواع كثيرة من النماذج. منها «النموذج المعياري» الذي يغطي أوجه الشبه

في الموضوعات المادية أو النظم أو العمليات التي تشترك بخواص نسبية مع الأصل. وفكرة النموذج المعياري فكرة نسبية دائماً، لأنها قياس شيء على شيء آخر. والمقصود منه أن يكون وسيلة تؤدي الى نتيجة أو غاية معينة. وهو نموذج تمثيلي لابراز خواص الأصل. وهذا يعني أنّ بعض خواص النموذج تختلف عن بعض خواص الأصل، لأنها عارضة. فلا يمكن أن يتطابق النموذج المعياري مع الأصل إلاّ إذا كانا من طبيعة واحدة. وحين نريد أن نكوّن نموذجاً معيارياً من شيء ما، فإننا ننتقي بعض خواص الأصل النسبية، ثمّ ندّعي أنها الكيفية التي عليها الأصل.

وهناك أيضاً «النموذج التمثيلي»، وهو موضوع مادي، أو نظام، أو عملية يراد منها أن تعيد إنتاج بنية الأصل، أو شبكة العلاقات السائدة فيه، إنتاجاً مخلصاً قدر الإمكان، بوسيلة جديدة. ويشترك هذا النموذج مع سابقه في مزاياه، لكنه يختلف عنه في أنّ الأوّل يعتمد على مبدأ الهوية والتطابق مع الأصل، في حين يحاول الثاني أن يعيد إنتاج الأصل. أي أنه يشترك مع الأصل بخواص تجريدية معينة هي البنية ونظام العلاقات المجرّد، وليس الهوية أو المطابقة.

أمّا «النموذج الرياضي» فهو بديل زائف من النظرية أو المعالجة الرياضية. والنموذج هنا أصغر أو أكثر تجريداً من الأصل. ولا يقدّم إلاّ تفسيراً شكلياً. أمّا تفسير الحقل النظري فيقدّمه «النموذج النظري»، وهو نموذج يوصف ولا يشكّل. ويكون هذا النموذج حين يكون لدينا حقل بحث أصلي يتمّ فيه تأسيس الوقائع أو الوحدات المتكررة في صورة تعميمات، أو مواد مبعثرة أو قوانين منظومة في نظرية، ثمّ تكون هناك حاجة لتفسير هذه الوحدات المتكررة والوقائع بما يوجد في الأصل. فنحن

نصف هذه الوحدات بما فيها من بنى وعلاقات ونظم وآليات عمل. هكذا يكون لدينا هنا حقلان: حقل أصلي وحقل ثانوي. وتكون هناك قوانين ضمنية أو صريحة لترجمة المفاهيم التي تخصّ الحقل الثانوي بما يتطابق مع المفاهيم التي تخص الحقل الأصلي، دون استناد الى مبدأ الهوية أو المطابقة أيضاً. فالنموذج النظري لايفسّر الواقعات الخارجية، بل الحقول النظرية فقط. ويقوم هذا النموذج على أساس «التشاكل» لا «التطابق». وفي رأي «بلاك» فإن استعمال النماذج النظرية يشبه استعمال الاستعارات، إذ يعتمد كلا الاستعمالين على استبدال المفاهيم كطريقة إدراك لايمكن فصلها عن الصورة التي تتم بها(١٧).

وتتسلل فكرة النموذج الى تعريف كلمة نموذج، وبذلك تصير نوعاً من الاستعارة التي لاتنجو من حيل الاستعارة واستعمالاتها.

تعريف نازك للنموذج تعريف انتقائي يجمع بين مختلف أنواع النماذج. والأخطر من ذلك أنها لاتتصوّر أن للنموذج «أصلاً»، وأنّ من طبيعة النموذج أن يختلف عن أصله. هكذا تنتقل بسهولة من تقديم نموذج نظري وصفي الى نموذج معياري، أي مما يُقاس به الى ما يقاس عليه. أعني أنها ترى النموذج – وهو أداة نظرية تأملية – في الأشياء الخارجية الرتيبة، فتجعل المطابقة قانوناً يرتبط بموجبه النموذج بأصل سرعان ما تستغني عنه. ومن هنا ترى أنّ النموذج موجود في الزخرفة وشعر الشطرين ونظام المباني. وهي توحّد بين هذه الأشياء ونماذجها، فتنتقل من التشخيص المحايد الى الانطباع الشخصي. ولكن أليست كلمة «نموذج» هنا بديلاً من كلمة «رتابة»، وبذلك يتبين أنّ هذه الكلمة تمارس حيلة أخرى إذ توحي بمفهوم بينما تستعمل بمفهوم آخر؟

لقد أدّى حصر نازك الملائكة الشعر بالعروض والوزن الى جملة من النتائج اللازمة، منها رفضها الصريح لقصيدة النثر، ومنها عدم تأملها في علاقة العروض باللغة - نقدياً. لكن ألا يمكن أن يكون العروض نفسه، منظوراً إليه من جهة نظر سيميائية أحدث، جزءاً من شفرات المخطط الاتصالي؟ وإذا نظرنا نظرة لاتتركز حول الذات العارفة أو اللغة المعروفة، فإننا سنرى بوضوح أنّ لكلّ نص توصيلي (فنياً كان أو غير فني) عناصره، وأنّ من بين هذه العناصر، الشفرات التي يتفق على إنتاجها وتلقيها كل من المرسل والمتلقي. وتشمل هذه الشفرات نحو اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والدلالية. وفي لغة الأدب، بخاصة، تضاف الى ذلك عناصر أخرى، مثل الأبنية السردية أو الإيقاعية أو البلاغية أو التمثيلية، بحسب قرابة النص المكتوب من الأعراف النوعية لجنس أدبي ما. وفي هذه الحالة فإن العروض، الذي اعتبرته نازك جوهر الشعر الحر، لن يكون سوى جزء من شفرة من الشفرات التي يستثمرها الشعر الحر، بل إنه لن يختلف عن أية وسيلة بلاغية من الوسائل الكثيرة، شأنه شأن التكرار أو الحذف أو الاستعارة. وستقتصر أهمية الوزن على إضفاء التماسك - وهو شرط من شروط الهيكل الجيد عند نازك - في البناء، أي أنه لن يعود شرطاً على الإطلاق. الشرط هو التماسك، أمّا الوزن فعنصر بنائي وحسب.

إنّ تراجع نازك المتواصل يعود في جوهره الى مفهومها عن النموذج. فالنموذج استعارة نسقية(١٨). ومثلما تخدعنا الاستعارة دائماً بالتظاهر بمعنى حرفي، يخدعنا النموذج بمعياريته. وكما لايمكن التفكير بالاستعارة إلا من خلال نفسها، لايمكن التفكير بالنموذج إلا من خلال

نفسه. ولايقتصر النموذج على العروض أو أنماط التمثيل الخارجية كزخرفة، بل إنه الجوهر الخادع لكل شفرة. وقد لاحظت نازك نفسها أنّ قواعد اللغة النحوية ما هي «إلا عصارة الألسن العربية الفصيحة عبر مئات السنين»[١٩]. أفلا تخضع اللغة بكل أنظمتها، إذن، الى النموذج؟ إن نازك لم تحطْ بهذه المسألة نقدياً برغم ملاحظتها إياها.

الهوامش

(١) – نازك الملائكة : شظايا ورماد ، الديوان ٢ :٧ .

(٢) – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص٧٣ .

(٣) – المصدر نفسه ص٣٢٠ .

(٤) – المصدر نفسه ص٥٨ .

(٥) – المصدر نفسه ص٦٠ .

(٦) – المصدر نفسه ص٦٩ .

(٧) – المصدر نفسه ص٧٤ .

(٨) – نازك الملائكة : شظايا ورماد ، الديوان ٢ :١٨ .

(٩) – نازك الملائكة : شجرة القمر ، الديوان ٢ :٤١٨ .

(١٠) – د . عبد الرضا علي : نازك الملائكة ، مختارات ، ص٢٥٥ .

(١١) – المصدر نفسه ص٢٦٠ .

(١٢) – المصدر نفسه ص٢٦١ .

(١٣) – قضايا الشعر المعاصر ص٢٧ .

(١٤) – د . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ص٢٥٨ .

(١٥) – المصدر نفسه ص٢٦٤ .

(١٦) – عبد الجبار البصري : نازك الملائكة ، الشعر والنظرية ص٢١٨ .

(17) - Black, Models and Metaphors, p.p 219 - 243.

(18) - Philip Pettitt, The Concept of The Structuralism, p. 106

(١٩) – قضايا الشعر المعاصر ص٣٢٩ .



الصحوة الحوارية

يحق لنا أن نتحدث، مع أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، عن «صحوة حوارية»، تُرجمتْ فيها أعمال باختين، وانتعشت فيها أفكاره الأدبية. ومن المصادفات أن تصدر في بغداد ثلاثة كتب، في غضون شهر واحد، تدور في فلك باختين، له وعنه ومعه. الأول هو ترجمة كتابه «قضية المضمون والمادة الأولية والشكل»، (وقد ظهر في العدد الرابع، ١٩٩٢، من مجلة الثقافة الأجنبية، بترجمة د. جميل نصيف التكريتي)، والثاني هو «المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين»، تأليف الناقد الفرنسي تزفتان تودوروف، وترجمة الناقد الأردني فخري صالح، والثالث كتاب الناقد فاضل ثامر «الصوت الآخر: الجوهر الحواري في الخطاب الأدبي». وباختين، كما يقول مترجم «المبدأ الحواري»: «مفكر وفيلسوف ومنظر أدبي، بدأ العالم بما فيه (بلده) الاتحاد السوفيتي ينتبه الى أهميته بعد خمسين عاماً من الصمت المريب حول أعماله... وهو بنظرته الشمولية الى العلوم الإنسانية يمدنا كباحثين ونقاد، لا بالوسائل الإجرائية فقط، بل بالمؤشرات النظرية أيضاً، التي ينبغي أن يرتكز عليها عملنا»[1].

إذا تذكرنا سلسلة الأعمال السابقة التي ظهرت لباختين، فعلّنا نتصور أنّ هذا الاهتمام به يتجاوز التعريف الى ترحيب غير عادي يستجيب لحاجة فكرية في الثقافة العربية المعاصرة. فهو يقترح علينا

بدائل لكثير من نماذج الثقافة الغربية التي كرسها، أو كرّستْ هي، التمركز الغربي حول الذات، في حقول متعددة جداً. فلدى باختين نقد لنموذج دي سوسير اللغوي، ونقد للشكلانية الروسية، ونقد لعلم التحليل النفسي عند فرويد، ونقد للتاريخانية والجمالية والفلسفة... الخ. ويذهلنا أن يأتي كلّ هذا النقد في كلٍّ متماسك هو ما يسميه تودوروف: المبدأ الحواري. وإذا وضعنا في اعتبارنا أنّ مجتمعاتنا قد جرّبت كثيراً من الظواهر الكرنفالية الاحتفالية، وقد مرَّ بنا بعضها في الفصول السابقة، أدركنا أنّ هذه الحاجة الى الصحوة الحوارية حاجة نظرية في الأساس.

من أهمّ مزايا النقد الحواري أنه يسمح بأن تتكامل فيه المناهج النقدية الحديثة جميعاً، الداخلية منها والخارجية، في تفاعل وتداخل منهجي منسجم: الشكلانية، البنيوية، السيمياء، التفكيك، التأويل، شعرية العمل المفتوح، من جهة، والاجتماعية، التاريخية، التطورية، الأدب المقارن، الواقعية، نظرية الدفاع عن المؤلف، من جهة أخرى في تلاقح حواري فذ. العمل الفني، في منظور باختين، لا حدّ له ولا نهاية، إذْ «لم يوجد بعد في العالم شيء نهائي، ولم تصدرْ كلمة العالم الأخيرة عن العالم بعد، والعالم مفتوح وحر، وأن كل شيء ما يزال طيَّ المستقبل، وسيكون طيَّ المستقبل»(٢). من أين يجيء هذا التعبير المبكر عن «شعرية العمل المفتوح»؟ هل أقول من تراتب أو من تعدد مستويات الواقع؟ يبدو أنّ هذه التراتبية، أو هذا التنضيد المتجاور للمستويات لا مكان لهما في فكر باختين، بل إنّ الواقع نفسه عنده حوار مستويات تتداخل وتتفاعل مع بعضها. ولذلك فإن الواقع ليس «واقعياً» بقدر ما

هو سيميائيّ. وبرغم أن جوليا كرستيفا تشير في عنوانٍ في مادتها عن باختين الى الكرنفال بوصفه «تشاكلاً بين الجسد والحلم والبنية اللغوية وبنى الرغبة»[٣]، فإنّ من الصعب علينا أن نعثر على مفهوم التشاكل لدى باختين. بل إن ما نجده هو العكس تماماً، أي مفهوم التغاير وإذْ أنّ موضوع العلوم الاجتماعية هو النص، وأنّ النص، كما يقول باختين هو الواقع الفوري المباشر[٤]، وإذْ أن التغاير hetrology (يترجمها فخري صالح الاختلاف والتنوع) «بصورة ما طبيعي في المجتمع، أنه ينشأ بتلقائية من التنوع والاختلاف الاجتماعيين»[٥]، فإنّ الواقع الفوري المباشر للعلوم الإنسانية هو التغاير والاختلاف، عند باختين، وليس التشاكل. وهذا ما يقرّب باختين من الاتجاهات القائمة على الاختلاف، كالتفكيك والنقد النسوي[٦]. بل إنّ الفهم نفسه، لدى باختين، شبيهاً بما يسميّه هايدغر «الفهم القبلي»، يحيل الى فهم آخر، يشترك فيه الفهم والشيء المفهوم بإطار من الحوارية التي تضمّ تاريخين منفصلين، لأنه «إقامة علاقة مع نصوص أخرى وإعادة تأويل لها في سياق جديد». وليس هناك ما هو لاشعوري فردي، أو شعوري جماعي عند باختين. كل شعور هو بطبيعته الحوارية فردي واجتماعي معاً، شعوري ولا شعوري في وقت واحد. في الكرنفال، مثلاً، لايمكن التمييز بين ممثل ومشاهد. الشاهد فاعل، والممثل مشاهد. إنّ الكرنفال بانفتاحه على فضاء مفتوح يحرّر المسرح من مسرحيته. إنه مسرحية بلا مسرح، وحياة تزعم أنها تمثيل. في الكرنفال (وأنا أفكر هنا بالمواكب والاحتفالات العراقية القديمة، والعربية والعراقية في العصور العثمانية) المشارك يمثل ويعيش في وقت واحد، يلعب ويجدّ. كلّ شيء مقلوب في المهرجان. الملك مهرج،

والمهرج ملك. والجميع في تبادل أدوار من نوع غريب. لسنا هنا بإزاء لاشعور فردي، أو شعور جماعي، بل بإزاء نوع من «سوء الطوية» الذي يتحدث عنه سارتر في «الوجود والعدم»، ويمثّل عليه بعامل المقهى الذي يتلاعب بالأواني والأقداح في أثناء نقلها، ليقنع نفسه أنه ليس عامل مقهى، بل رجل محترم يمثل دور عامل مقهى.

لو قارنّا هذا الفهم للتغاير بما عند ناقد إيديولوجي تكويني، مثل لوسيان غولدمان، لوجدنا شيئاً مختلفاً. فغولدمان يرفض أن تكون النصوص من صنع عبقريات الأفراد، ويرى أنها تقوم على «بنى عقلية تتجاوز الفرد الى الأفراد». ويستعمل غولدمان هنا كلمة Transindi-vidual التي يستعملها باختين والتي أترجمها بـ «مابين الأفراد» أو «افرادية» (متجاوزاً التحذير اللغوي بالنسبة الى الجمع). تمثل هذه البنى العقلية وعي جماعات أو طبقات، من خلال تعبيرها عن نظرتهم الى العالم. وهو يعني بالنظرة الى العالم «المنظور المتماسك والموحد حول علاقات الإنسان بأخيه الإنسان وبالعالم». وليست هذه النظرة الى العالم شعوراً فردياً، كما هي في الأخلاق الوجودية، ولا لاشعورياً جماعياً كما هي عند أتباع نظرية الأنماط العليا في التحليل النفسي. إنها لاشعور فردي، وشعور جمعي، عند غولدمان، في وقت واحد. ويلحّ غولدمان كثيراً على هذا المفهوم. أورستيس، مثلاً، «يمكن تفسيرها بلا شعور أسخيلوس، أو بالبنى الاجتماعية لأثينا»(٧). وفي كتاب «الإله الخفي» يقيم غولدمان «روابط بين مآسي راسين، وفلسفة باسكال، والحركة الدينية الفرنسية المعروفة باسم (نبالة الرداء). النظرة الجانسينية الى العالم مأساوية، ترى الفرد منقسماً بين عالم خاطئ بلا أمل، وبين إله

غائب، هجر العالم لكنه مايزال يفرض سلطة مطلقة على المؤمن، فينقاد الفرد الى عزلة مأساوية حادة. وتعبر بين العلاقات التحتية في مسرحيات راسين عن المأزق الجانسيني الذي يمكن بدوره أن يُرَدَّ الى سقوط نبالة الرداء، أي طبقة الموظفين الحكوميين الذين ازدادوا عزلة وضعفاً بمجرد أن سحبت الملكية المطلقة دعمها المادي لهم»(٨). واستناداً الى مقولة التشاكل homology يقيم غولدمان تناظراً بين عالمي البنية الفوقية للفكر، والبنية التحتية الاجتماعية، ثمّ يربط هذين العالمين بجسر التشاكلات، أي المماثلات الشكلية بين النظرية الفكرية والممارسة الاجتماعية. وبذلك يظلّ عمل غولدمان استمراراً لماركسية لوكاتش الهيغلية. أمّا باختين فينسف هذا الجسر نفسه بمقولة التغاير والاختلاف hetrology، حيث النص، الذي هو الوثيقة الاجتماعية الأولى، هو في الوقت نفسه فردي واجتماعي، ذاته وآخره. وفي خلفية تصور باختين يكمن تمييز ضروري بين شخصي دوستويفسكي إنساناً وفناناً. يقول: «ربّما لن يكون من نافلة القول إذا ما قلنا مرة أخرى أننا نتحدث هنا عن دوستوييفسكي فناناً، أمّا دوستوييفسكي الكاتب الاجتماعي فلم تكن الجدية الاجتماعية غريبة عليه»(٩). ومن خلال هذا التمييز بين الذات الفردية والذات الاجتماعية عند دوستوييفسكي يستقصي باختين الصيغ الكرنفالية التي تظهر في أعماله. لقد استثمر دوستويفسكي روح الخصائص الصنفيّة للكرنفال في رواياته مثل الحلم، السخرية، المرح، الحفلات التنكرية، المجون، الهجائيات، تبادل الأدوار. كل شيء لديه يحمل نقيضه معه. ومن كلّ هذه الخصائص يسطع ما يسميه باختين والبلاغة الأوربية معه: تكافؤ النقيضين ambivalence، وما يسمّيه

الصوفي العربي «النفري»: استواء الضدين، الهزل والجد، الحلم والواقع، المعرفة والجهل، الغموض والوضوح، الوجه والقناع... الخ. وإذْ يلمّح الكرنفال للواقع فإنه يحوله في الوقت نفسه ويخلق واقعه البديل الآخر. وبذلك يكون الكرنفال الواقع والتعالي على الواقع معاً. وحين تستمد الرواية المتعددة الأصوات، أي الرواية التي لايعلو فيها صوت المؤلف على صوت البطل، خصائصها من الكرنفال، فإنّ الروائي لاينسخ الواقع ولا يحاكيه، بل يتجاوزه الى واقع حلمي، هو في الوقت نفسه، واقع ولا - واقع. إن «إشاعة الروح الكرنفالي تقترن عضوياً مع جميع الخصائص الأخرى للرواية المتعددة الأصوات»(١٠).

وتشيع في كتابات باختين سابقة نحوية وصرفية يستعملها على نطاق واسع، وتشكل أحياناً معضلة للمترجم العربي وهي trans، التي يضيفها الى عدد كبير من الصفات، خالقاً بذلك عدداً من المفاهيم والحقول النظرية التي يصعب العثور على نظير لها في اللغة العربية. ويترجم د. جميل نصيف التكريتي هذه السابقة الى «ماوراء»، فيقول عن translinguistics مثلاً: «علم ماوراء اللغة»، بينما يترجمها فخري صالح الى «علم عبر اللغة»، ويبدو لي أنّ من الأفضل نسبتها الى الجمع: «علم اللغات»، أو العلم العابر للغات، لأنّ كلّ ما يبدأ بالسابقة trans عند باختين يعني إقامة علاقة بين مجموعة نظم من نوع واحد، اللغة، مثلاً، يمكن دراستها دراسة داخلية بالنظر الى مستوياتها النحوية والدلالية والصرفية والصوتية. وفي هذه الحالة فإن الدراسة لغوية -lin guistic، أمّا لو درسناها في ضوء علاقتها بلغات أخرى كالإيديولوجيا أو الثقافة - وهذه أيضاً لغات ونظم إيصال - فإنّ الدراسة ستكون

لُغاتية أو عابرة للغات trarslinguistic، أي ما يتجاوز اللغة الواحدة الى العلاقة بين اللغات المتداخلة والمتفاعلة، وهذا أيضاً مايميزها عن علم ما وراء اللغة metalinguistics. وهكذا الحال مع كل مايبدأ بهذه اللاصقة. فتقال عن individual فردي، أمّا transindividual فأفرادي، أو ما بين الأفراد، أو عابر للأفراد، أي ما يتعلق بدراسة العلاقة بين الأفراد، وليس مختصاً بالفرد الواحد.

والكلام عند باختين هو أوّل الوقائع اللغوية التي تتجاوز الفرد الى الأفراد. إنه بطبيعته الحوارية أفرادي بقدر ما هو فردي. وبالتالي فإنه سيكون حديث الآخر، بقدر ما هو حديث مع الآخر. إن الآخر يتحدث عبر الأنا، مثلما أن الأنا، بوصفه آخر، يتحدث مع الآخر بوصفه أنا. وهكذا تحيل كلّ ذات الى آخر، هو أيضاً سلسلة لاتنقطع من الآخرين. لكنّ المرء يستطيع أن يرتّب هذا الحضور الفلسفي للآخر، ترتيباً تحليلياً على درجات، في مجال استعماله الأدبي في الرواية المتعددة الأصوات بخاصة. فهناك أوّلاً الحضور التام، وهو الحوار الصريح، ثمّ استحضار الآخر عن طريق جملة من وسائل التضمين البلاغية كالاستخفاف والمحاكاة الساخرة، والمعارضة، والصياغة الأسلوبية. وهناك أخيراً التهجين حين يتضمن الكلام طريقة نحوية واحدة من ناحية انتاجه، ومعنيين اجتماعيين مختلفين من ناحية تلقيه. ويخص باختين موقع كلام الآخر، أو الكلام الغيري في الرواية المتعددة الأصوات عند دوستويفسكي بتحليل خصب. وفي هذا الاتجاه يسير الكتاب الأخير للناقد فاضل ثامر: «الصوت الآخر: الجوهر الحواري في الخطاب الأدبي» كما هو واضح من عنوانه.

تختزل سيرة فاضل ثامر النقدية سيرة النقد العراقي المعاصر، ويمثل لنا، نحن الجيل التالي له، صورة مصغرة لحركة هذا النقد في الفترة الممتدة منذ الستينيات حتى الآن، بكل ماله وما عليه. ففاضل يقف في طليعة النقاد الستينيين الذين حاولوا أن يؤصلوا نقداً عراقياً، دون أن يُفضلوا الاستفادة من المنجز النقدي العالمي وحركته الدؤوب.

في كتابه الأوّل «معالم جديدة في أدبنا المعاصر» (١٩٧٥) يغيب التنظير، ويظهر بدلاً منه اهتمام تحليلي واضح ومراجعة لكثير من النصوص العراقية، وقليل من النصوص العربية، شعراً وسرداً، بتشغيل جهاز نقدي تطغى عليه الواقعية والاجتماعية والإيديولوجية، فيما كان يسمَّى حينئذ: الواقعية الجديدة. وبرغم عدم استعمال الناقد للمصطلحات النقدية الحديثة، التي سيتأخر ظهورها حتى الثمانينيات، عن النقد العراقي عموماً، واستتار النظرية في ثنايا التحليل التطبيقي المنشغل بتطوير المزاوجة بين الأدوات الإيديولوجية والفنية المتأثرة بالواقعية الأمريكية في الأساس، فإنّنا نجد في بعض فقرات كتابه نزوعاً حوارياً ضمنياً من دونما أيّ تأثير لباختين الذي لم يتمّ اكتشافه عالمياً في ذلك الحين. ففي سياق الحديث عن الأزمة في القصة القصيرة يحذر فاضل ثامر من طغيان صوت القاص على أصوات شخصياته، فيقول: «إن القاص لم يحاول - غالباً - تخطي عالم تجربته الذاتية، لذا ظلّ أسير اجترار عالمه الخاص، لدرجة أنه لم يعد يجد غير تكرار نفس الوجوه والأزمات التي عاشها. وبسبب ذلك تحوّلت القصة الى نوع من التحليل النفسي الذاتي للقاص نفسه، أو شكل مقنّع للسيرة الذاتية، بأضيق أوجهها الفكرية والميتافيزيقية»[١١]. ينتمي هذا التعبير الى نقد حواري

لم يعثر بعد على اسمه وأساسه النظري. فسيادة ذات الكاتب وإبرازه لمشكلته الشخصية هو المونولوجية، وما يريده الناقد هو الكتابة البوليفونية المتعددة الأصوات، التي يتنازل فيها الكاتب عن صوته ليتعمق صوت الشخصية وتحوز استقلالها وتعبيرها الحرّ عن ذاتها.

في «مدارات نقدية» (١٩٨٧) تزيد حصة النقد النظري، ونقد النقد فنجد مراجعات وفحوصاً لعدد كثير من المفاهيم وتعريفات بمفاهيم أخرى مثل القناع والخطاب والتوازي والحداثة... الخ. لكنّ الشيء الأهم هو انفتاح الناقد على الدرس الذي وفرته المدارس النقدية الحديثة التي تهتمّ بالقراءة الداخلية والخارجية معاً. ونعثر هنا على نوع من الدعوة الى المصالحة والتوفيق بين هاتين القراءتين. ولعلّ هذه الدعوة تتضح خير اتضاح في إشارات الناقد الكثيرة الى المصالحة بين مختلف المذاهب والاتجاهات والنزعات والمناهج. فهو، مثلاً، يرصد ثلاث مراحل لتطور الحداثة الشعرية العربية، هي المرحلة العقلانية، فالمرحلة الرؤيوية ثمّ المرحلة الثالثة وهي «مرحلة المصالحة بين النزعتين العقلانية والرؤيوية في حركة الحداثة»(١٢). وفي دراسته لنسق التوازي يظهر ميل الناقد أيضاً الى ضرورة التوفيق بين الاتجاه النصي والاتجاه الإيديولوجي الاجتماعي. وفي مقالته المعنونة «إشكالية المصالحة بين الثنائيات المتضادة – صلاح عبد الصبور ناقداً» يرى الناقد أنّ صلاحاً لم يستطع المحافظة على التوسط حتى النهاية فيتساءل «هل أنّ اختلال هذه الموازنة قد أدّى بصلاح الى أن يكفّ قلبه عن الخفقان بعد تلك المواجهة ليتسرب بعدها شبح الموت؟»(١٣) ويحق لنا أن نتساءل: هل تستجيب هذه المصالحة بين الثنائيات عند صلاح عبد الصبور للمصالحة بين الثنائيات عند الناقد

نفسه؟ جواب ذلك موجود في كتابه التالي. ولكنّه هنا وبرغم إشاراته الى دراسة باختين وفولوشينوف عن «الخطاب في الحياة والخطاب في الشعر»، يعتمد - ولاسيما في دراسته المكرسة لعالم فؤاد التكرلي - على منهج الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية ولاشك في أن البنيوية التكوينية هي مصالحة أخرى بين التحليل النصي والتحليل الاجتماعي. بل إن لوسيان غولدمان يوفر مثالاً توفيقياً نموذجياً في إحالاته الكثيرة الى ثالوث الجدل الهيغلي في القضية والنقيض والتوليف بينهما »(١٤).

ولكن يبدو أن اكتشاف باختين قد وفّر أمام الباحثين العرب، على امتداد الأرض العربية، الفرصة السعيدة بأن يظلوا تاريخيين دون أن توصد أمامهم أبواب الاشتغال النصي، وأن يشعروا بالقرابة مع المناهج التاريخية المخلصة للمنظور الاجتماعي، والمناهج الأخرى المطالبة بتحليل النصوص تحليلاً مختبرياً إجرائياً. فهل تأتي استفادة فاضل ثامر اقتناصاً لهذه الفرصة السعيدة؟ في الحقيقة، لا. وربّما كان فاضل يعرف باختين قبل غولدمان. ولكنني لن أتعجل الإجابة، وسأترك لفاضل نفسه الحديث عن كتابه، مع ملاحظة أنني لن أتحدث عمّا هو حواري في «الصوت الآخر»، فهذه مسألة يتكفل بها الكتاب على أحسن وجه، بل سأتحدث عمّا ليس بحواري ضمناً أو صراحة.

يشير فاضل ثامر في مقدمته النظرية «نحو رؤيا نقدية سوسيو - شعرية جديدة» الى أن مصادره المعرفيّة تصبّ في اتجاهين متناقضين. هناك من جهة المقاربات التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية المتمثلة في «كتابات لوسيان غولدمان، وميخائيل باختين، وايغلتون، والتوسير،

وماشيري، وجيمسنَ... الخ» وهناك من جهة أخرى المقاربات الألسنية والسيميائية المتمثلة في «كتابات دي سوسير، وبارت، وتودوروف، وغريماس، وبياجيه، وفوكو، وريفاتير... الخ». (والترتيب للناقد بتقديم غولدمان على باختين والاختصار لي). وهو، فضلاً عن ذلك، لايخفي أنه طيلة هذه الفترة كان يخشى السقوط في «نوع من التوفيقية والمصالحة بين المتضادات في الرؤية النقدية»(١٥). والواقع أن التوفيقية والمصالحة بين المتضادات - وهنا يكرر الناقد عن نفسه ما سبق أن وصف به صلاح عبد الصبور ناقداً - إنما تعني في الأساس الخشية من الاعتماد على تناظر عالمين منفصلين وتماثلهما في الشكل، وهو ما سمّاه غولدمان: التشاكل. ولأنه يعي تماماً أنّ أساس نظرية باختين هو التفاعل وليس التماثل، فهو يريد لمشروعه التوفيقي أن يكون «تضافراً جدلياً» وليس تناظراً شكلياً.

بعد المقدمة، يأتي الكتاب في بابين يُعنى الأوَّل بالصوت الآخر في الخطاب القصصي والروائي، وفيه ترد دراسته الطويلة «من رواية الصوت الواحد الى الرواية متعددة الأصوات» وعدد آخر من الدراسات الخاصة بالنصوص السردية تنظيراً وتطبيقاً. ويعنى الباب الثاني «في دائرة الخطاب الشعري» بجملة من الموضوعات والنصوص الشعرية. غير أن اختلاف عنواني البابين يوحي بسؤالٍ، فهل يعني اختلاف العنوانين أن الشعر ليس جزءاً من الصوت الآخر، أم أنّ الأمر معقود برغبة التنويع؟ يبدو أنّ الاحتمال الأول هو الأرجح لغياب باختين التام عن الباب الثاني، اللهمَّ إلاّ إذا فهمنا الحوارية بمعنى «الكلية» عند لوسيان غولدمان. وهنا يتضح أن الحوارية إمّا أن تنحصر، بالنسبة الى الناقد، في تعدد

الأصوات، أو تتعدى ذلك لتندمج بالكلية بالمعنى الغولدماني. وفي كلتا الحالتين يبقى الكتاب حوارياً في طابعه العام، ويمكن عزو ما ليس بحواري فيه الى ثلاثة هواجس رئيسة تعيش في ذهن المؤلف: الأوّل، التعريف بالنظريات والمفاهيم الحديثة، والثاني، التحذير من أمراض الحداثة الأدبية، والثالث، الدعوة الى التجريب الكتابي على المستويين النقدي والإبداعي. وهذه عموماً هواجس تزيد في قوة ارتباطه بالبيئة المحلية للأدب، وتعمل على توثيق العلاقة بين النظري والتطبيقي.

في موضوعة التجريب لايكتم الناقد إعجابه بالعناصر الفنية، ولذلك يقارن بين نمطي التجريب في الستينيات والثمانينيات: «تبدو التجربة القصصية في هذا اللون من التجريب مدروسة جيّداً، ومصنوعة ببراعة... فقد راح القاص العراقي يُعنى خلال هذه المرحلة التجريبية الجديدة باللغة والبناء والثيمات ورسم الشخصيات بطريقة لم يسبق لها مثيل»(١٦). وبعد أن يعلن عن هذا الإعجاب يكشف مباشرة عن حذره من التلفيق، فيضيف: «لستُ أريد أن أوحي للقارئ هنا بأني أقف بشكل كامل ضدّ هذا المنحى التجريبي الجديد». ويظهر الإعجاب مقترناً بالتحذير في كثير من صفحات الكتاب، من ذلك مثلاً، حديثه عن النظام الإيقاعي: «وتأسيساً على ما تقدّم، فنحن نخشى من محاولة إقحام أو اصطناع نظام إيقاعي غريب على الشعر العربي»(١٧). كما نجد التحذير من التجريب الشعري حين يتعرض الناقد للغنى الفني في قصائد الشباب: «إلا أنّ مشروع الشاعر الشاب الحداثي هذا يظل يصطدم كما رأى بحقيقة راهنة: إن كل حركة حداثية مشروطة بالواقع الشعري السائد»(١٨). في كل هذه الحالات التي يقترن فيها الإعجاب

بالتحذير، يبدو الناقد متردداً بين حداثة فنية يقبلها، وحداثوية فكرية يرفضها. أو هو بعبارة أخرى، يقبل هذا التجريب فنياً، ولكنه يشكك في جدواه، أو في الأقل، يتحفظ عليه معرفياً وفكرياً. فهذا التجريب يقدم مسوّغات فنية، وعناصر بنائية هي دون شك محطّ إعجاب الناقد. ولكنه يحتوي أيضاً على ما يمكن أن نسميه بـ «أمراض الحداثة الأدبية»، التي كثيراً ما يُعنى فاضل ثامر بالتنبيه إليها والتحذير منها. وخشية الناقد من أمراض الحداثة الأدبية تقوده ضمناً الى القبول بالظواهر على المستوى الفني، والتحفظ عليها على المستوى المعرفي والإيديولوجي. وقد شعر الناقد نفسه باستواء الضدين هذا حين كتب في مقدمته البديلة: «تحمل مسيرتي النقدية مفارقة مثيرة وضعتني أمام الأصدقاء والخصوم معاً في موقف حرج للغاية. فالأصدقاء كانوا يعتقدون أني فارقت منهجي النقدي وانبهرتُ ببريق المناهج النقدية الحديثة، والخصوم كانوا يرون أني لم أتحررْ كلياً من ترسبات الرؤيا النقدية السابقة ومن أسرها»[١٩]. ويظل هاجس التفريق بين الحداثة والحداثوية يدعوه الى القبول بالحداثة بوصفها تطلعاً جمالياً، والى التحفظ على الحداثوية بوصفها مخاطرة فكرية. ويبدو أن مردّ هذا التمييز يعود في جزء منه في الأقل الى الموقف التوفيقي الذي وقفه النقاد الواقعيون في وقت مبكر من الفكر الغربي الحديث، حيث كانوا يأخذون من إليوت، تمثيلاً، شكله الفني المجدد، ويطرحون مضمونه المحافظ، مثلما كانوا يأخذون فيزياء ماخ، ويتخلون عن فلسفته المثالية الذاتية.

ويطور «الصوت الآخر»، من جهة أخرى، ما كان ضمنياً لدى

باختين، ممّا يتماشى مع روح نظريته. من هنا يأتي اهتمام الناقد بالمروي له الذي يمكن اعتباره تطويراً من نوع موضوعة الكلام الغيري والازدواج عند باختين. ومن هنا يأتي أيضاً اهتمامه بثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي. والجدير بالذكر أن باختين لم يكن يحبّذ هذه الثنائية في كتابه الذي اشترك في تأليفه مع مدفيديف «المنهج الشكلاني في الدراسة الأدبية»، وكتب مانصه: «من المستحيل أن نفصل الاثنين فصلاً تاماً، ولا طائل من ذلك. وحتى في الحياة فنحن نرى القصة بعين الحبكة... والأجدى من وجهة نظرنا أن نلتفت الى التقسيم العادي للعمل الى شكل ومحتوى»[٢٠].

لكنّ المصالحة الأهم في تقديري ليست بين المناهج الداخلية والمناهج الخارجية في مشروع فاضل، فهذه المصالحة نفسها هي مشروع باختين وغولدمان، بل هي المصالحة بين هاتين المصالحتين، أي محاولة الوصول الى مشروع تتكامل فيه الحوارية والكلية، والتماثل والتفاعل، والتشاكل والتغاير، وباختين وغولدمان. ولذلك كثيراً ما نجد الناقد يستشهد بأفكار غولدمان لعرض آراء باختين، أو بالعكس. من ذلك مثلاً أنه حين يتناول رواية «مجنونان» لعبد الحق فاضل، وبعد أن يشخص ملامحها الفنية المميزة، يتوصل الى نتيجة هي أقرب الى «البنيوية التكوينية» منها الى «الحوارية». يقول: «لقد كان بالإمكان توظيف هذه الأصوات عبر جدل حي إيديولوجي وحياتي واجتماعي، إلا أنّ المؤلف استهوته لعبة الاختباء والمواربة، فانشغل بما هو عرضي وخفيف، ولم يمنح الفرصة الكاملة لهذه الأصوات بالتبلور والصراع داخل ملفوظ واحد»[٢١]. يحمل هذا الاستدراك روح لوكاتش، استاذ غولدمان،

أكثر مما يحمل روح باختين. أو هو بعبارة أدق استدراك لوكاتشي بمصطلحات باختينية. ومعروف أن رواية «مجنونان» تقوم على عنصر السخرية والتنكر، اللذين هما من أهمّ مزايا الكرنفال والرواية المتعددة الأصوات. إن إبراز العرضي والطارئ شيء مهم جداً لدى باختين، ولكنه يتراجع الى حد كبير لدى لوكاتش الذي يطالب أية رؤية فنية، حتى لو كانت ساخرة، بأن تكون انعكاساً ومحاكاة للواقع. وعلى العكس من ذلك نجد مقالته «الخطاب السردي وإشكالية الوعي» التي تبدأ بالتمييز بين «الوعي القائم والوعي الممكن» لتنتهي بتعدد الأصوات. فباختين عند فاضل ثامر يريد أن يمشي يداً بيد مع لوسيان غولدمان.

مهما يكن، تظلّ ترجمة كتاب «المبدأ الحواري» وترجمة أفكار باختين، تفاعلاً حوارياً أيضاً. فقد مرت بسلسلة من اللغات: الروسية، الفرنسية، الانكليزية، العربية، وبعدد من الكتاب: باختين، تودوروف، المترجم الانجليزي، فاضل ثامر، فخري صالح، جميل التكريتي، وإذا ما عرفنا أنّ باختين نفسه قد ترك لعدد من كتبه أن يشاركه في تأليفها آخرون: ميد فديف، ڤولوشينوف، فإنّ القائمة ستزيد. هل كان باختين يريد أن يتطابق مع مشروعه الى أقصاه، فتكون كتبه حوارية، لا بمضمونها وحسب، بل حتى في طريقة تأليفها وكتابتها ؟ هل كان يريد لنفسه أن يكون «لا إقليمياً»، أم كان يريد أن يعيش حياته بوصفه الآخر الذي آمن به؟ وهل ما يغرينا فيه، نحن قراءه الآخرين، ذاتيته الغائبة، أم آخريته الحاضرة في تودوروف وفاضل ثامر وآخرين سواهما يكونون بالنسبة إليه «الصوت الآخر»؟.

الهوامش

(١) - تزفتان تودورف : المبدأ الحواري ، دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ .

(٢) - باختين : قضايا الفن الإبداعي عند دوستوييفسكي ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٤٤ .

(3) - The Kristeva Reader, P. 48.

(٤) - المبدأ الحواري ص٣٠ .

(٥) - المصدر نفسه ص٧٩ .

(٦) - تجمع ناقدة نسوية بين باختين وديريدا لدراسة عدد من النصوص النسوية في كتاب بعنوان (الحوارية والاختلاف) . انظر :

Ann Herrmann, The Dialogic and Difference, 1989.

(7) - Lucien Goldman, Method in The Sociology of Literature, p. 104.

(8) - Raman Selden, Contemporary Litrtary Theory, p. 39.

(٩) - قضايا الفن الإبداعي عند دوستوييفسكي ، ص٢٤٤ .

(١٠) - المصدر نفسه ص٢٣٤ .

(١١) - فاضل ثامر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٥٣ .

(١٢) - فاضل ثامر : مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٨٨ .

(١٣) - المصدر نفسه ص١٥٨ .

(14) - Lucien Goldman, Towards a Sociolgy of The Novel, p. 154.

(١٥) - فاضل ثامر : الصوت الآخر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص١٢ .

(١٦) - المصدر نفسه ص٩٦ .

(١٧) - المصدر نفسه ص٢٨٢ .

(١٨) - المصدر نفسه ص٣٩٤ .

(١٩) - المصدر نفسه ص١٥

(20) - Medvedev / Bakhtin, The Formal Method in Literary Scholarship, p. 140.

(٢١) - الصوت الآخر ، ص٥٦ .


الاتجاهات الحديثة

ربما لم يدرْ في خلد السيّاب، أنه سيكون مسيحاً للنقد، كما كان مسيحاً للشعر حين كتب: «وأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه». فما إن سمّره جلادوه على الصليب، وطلب منهم آخر قطرة مطر يبلل بها ريقه ومنعوها عنه، حتى أسلموه الى قبره، وأغلقوا ضريحه بتمثال حجري ينتصب شاهداً على براءة قاتليه. لكنّ ما حدث لم يكن في حسبان أحد. فقد تسلّل في سنة الجرم المشهود اثنا عشر حوارياً من نقاد الشعر، الى ضريح الشاعر الصليب، ليستخرجوا منها أناجيل دواوينه، وبشارة الميلاد الجديدة، والعصر الجديد، والقيامة السعيدة.

ليست هذه مجرّد افتتاحية شعرية جميلة، ولكنها ما حدث فعلاً. فما أن ودّع السياب العالم في ٢٤/١٢/١٩٦٤ حتى توالت خلال ست سنوات أكثر من عشرة كتب تحمل اسمه(١). لقد أعاد السيّاب اكتشاف الذات الشاعرة في الشعر العربي، فهي لم تعد «الذات الجمعية»، كما لدى الرصافي والزهاوي والجواهري وسواهم من شعراء القصيدة العمودية الحديثة، بل صارت الذات لديه «ذاتاً فردية» تريد أن تمتصّ جماليات العالم الخارجي، وتعيد التعبير عنها أمثولياً، بطريقة فردية تبرز فيها أنا الشاعر المنعزلة عن سواها. ولم تكن ثورة السياب وجيله ثورة في العروض وحده، كما فهمها معاصروه من النقاد، بل كانت قبل ذلك ثورة في المنظور والرؤية. ولذلك فقد تقاسمها دافعان رؤيويان هما:

الإيديولوجيا والأسطورة. لقد أثبت السياب وجيله قصور القصيدة التقليدية عن تمثيل هذا النوع الجديد من «الأنا الفردية» في الشعر، لأن الأساطير التي تخلقها القصيدة التقليدية أساطير جمعية في الغالب، في حين كان نداء المناخ العربي في ذلك الوقت يتعالى واقعياً ونفسياً، مطالباً بأسطورة الفرد الثوري أو اليائس، أي الفرد المنعزل في فضاء الإيديولوجيا أو في فضاء الأسطورة. وكان اكتشاف النقد لذلك أمراً مذهلاً. ودون أن يدري تحوّل السياب الى «مرآة» يرى فيها النقد العربي ذاته. وقد أذهل الجميع أن الهالة التي أحاطت بصورة السياب، حوّلته الى مسيح مخلّص اكتشف إبستيم الرومانسية الشعرية في حياته، ودفع النقد العربي الى قراءة ذاته بعد وفاته.

لقد كان السيّاب «مرحلة المرآة» للنقد العربي، والعراقي بخاصة. ولكن يبدو أنّ الصورة التي رآها النقد لنفسه في مرآة السياب، لم تكنْ مرضية. ومرة أخرى لم يأتِ المدد من النقاد، بل من مجموعة صغيرة من تلاميذ السيّاب، الذين أصدروا مجلة «الكلمة» (١٩٦٧) في البداية، ثمّ أصدروا بعد ذلك «شعر ٦٩» (١٩٦٩). صحيح أنّ البيان الشعري «لشعر ٦٩»، لم يكن بياناً نقدياً، بل إعلاناً للتحدي لكل الأشكال الإبداعية والنقدية الجاهزة، كان برنامجاً هادياً، ودليل عمل مستقبلي، لكنه في الوقت نفسه كان يحمل في احشائه بذور الرؤى المتشابكة والمشتبكة التي يستعصي التوفيق بينها. وقد لاحظ د. غالي شكري أنّ كاتبيه كان يسكنهم ولاءان: ولاء للاشتراكية، وولاء آخر يساويه في القوة والاندفاع للتجديد في الشعر الحديث. كان موقعو البيان مندفعين الى اتجاهين متعاكسين في وقت واحد، فهم يريدون هدم البؤس اليومي

بمعاول من المطلق الأبدي، حين كان يجب الاختيار بين الاثنين. كتب د. غالي شكري عن البيان أنه حاول «أن يتجاوز أو أن يتفادى ما هو يومي وقد يسبب بعض المشاكل، ويتجه - أو يفتعل الاتجاه - نحو ماهو أبدي.. ولذلك اضطرب شمله وتشتت بناؤه وتبعثرت أفكاره وتفككت عراها». ويبدو لنا أنّ السبب في هذا الاضطراب كان غيابَ التماسك المنهجي والنظرية النقدية عن ساحة اصطراع الرؤى المتشابكة. وقد بدا مع أوائل السبعينيات، كما لو أنّ العراق قد عاد ثقافياً الى أوائل العشرينيات، في بداية جديدة و «نشأة مستأنفة» تعيد بها الحياة دورتها التكرارية. وها هو غالي شكري في ١٩٦٩ يكتب ما كتبه أمين الريحاني من قبل عام ١٩٢١: «يندفع الشباب العراقي الى السياسة والأدب اندفاعاً لا نظير له في أي مكان آخر في الوطن العربي، لا لأن المناخ السياسي والتراث الأدبي يدفعهم الى هذا الطريق الباهر فحسب، وإنما لأنّ المناخ الاجتماعي يحرمهم من حقوق كثيرة»[٢].

كأن روح العشرينيات عادت من جديد، وكأنّ المثقفين الجدد هم الأفندية القدماء. هكذا أطلت برأسها المشكلات القديمة: إعلام الفتوى، الأزياء، الصحافة، رقابة المطبوعات، المقاهي، وإعلام الحشد. وفي فضاء هذا الاشتباك بدأ الصراع الخفي في داخل «المخيال الاجتماعي» بين يوتوبيا التحرير التي تريد أن تنقد الوضع الراهن، وتبشّر بما لم يوجد بعد، وإيديولوجيا تبرّر هذا الوضع، وتحثّ على تقريب الوهم من الواقع. غير أن جموح الإيديولوجيا ورغبتها في السيطرة على كل ما عداها أربك هذا المخيال وقلب توازنه. فاضطرت الإيديولوجيا واليوتوبيا معاً الى أن تقوم كل منهما بوظيفة الأخرى. هكذا تنكرت اليوتوبيا بثوب

الإيديولوجيا فصارت تعلن عن نفسها بوصفها سياسة منضبطة إيجابياً، في حين لم تتردد الإيديولوجيا عن التصريح بأنها حلم باسترداد فردوس مفقود في متناول اليد. وكان هذا يعني من الناحية الثقافية، أن تخضع «الثقافة» نفسها الى سياسة الخطط المبرمجة، وبالتالي أن تخضع اليوتوبيا المنفلتة باستمرار الى ضوابط الالتزام الإيديولوجي. ومن هنا أدت بعض التعديلات الثقافية الى عكس ما أريد منها تماماً. تأميم الدولة للصحف، مثلاً، لم يحرّر الصحافة من انفلاتها اليوتوبي، بل حوّلها الى إعلام رسمي يقول ماتريده الإيديولوجيا. وإهداء جهاز تلفزيون صغير لكل مقهى لم ينقل المقهى من فضاء الحشد التقليدي المغلق، الى فضاء الحشد الموجه إيديولوجياً فحسب، بل أنهى ظاهرة المقاهي الاختصاصية التي كانت موجودة منذ العشرينيات. وهكذا كان الأمر أيضاً مع الأزياء والاحتفالات الشعبية والتشكيلات الاجتماعية. لقد أرادت الإيديولوجيا معالجة هذه البنى والمؤسسات بضوابطها الدقيقة من الأعلى، إذا صحّ التعبير. غير أنّ اليوتوبيا لاتعمل في الأعلى وعلى السطح، بل تعمل في العمق. ومن الصعب معالجة الأعماق بالاكتفاء بما يظهر على السطح.

في مثل هذا المناخ الثقافي كانت الساحة ممهدة للنقد الانطباعي الذي رسّخ الشفاهية، وغرس الاستسهال الى حد كبير. وكان من الواضح عجزه عن مواجهة الظواهر الإبداعية المتحوّلة بسرعة. وكان هذا العجز قد انعكس في شيئين: المنهج والمصطلح. ولم يكن أيّ من هذين الأمرين ليثير حفيظة أحد، ما دام مبتوت الصلة بالإيديولوجيا.

من ناحية المنهج ظهرت بعض الأعمال النقدية ذات الاتجاه

الشكلاني أو الأسطوري أو التاريخي التوثيقي. وكانت في عمومها أعمالاً جامعية أكاديمية. ومن أبرزها كتاب د. عبد الواحد لؤلؤة «البحث عن المعنى» (١٩٧٣)، وكتاب مصطفى جمال الدين «الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة»، وكتابا د. عبد الاله أحمد «نشأة القصة وتطورها في العراق» (١٩٦٩) و «الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية» (١٩٧٧)، وكتاب عبد الرضا علي «الأسطورة في شعر السيّاب» (١٩٧٨)، ويوسف الصائغ «الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى (١٩٥٨)، وكتاب د. علي عباس علوان «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» (١٩٧٥)، وكتاب د. محسن أطميش «دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر» (١٩٨٢). والملاحظ على أغلب هذه الأعمال أنها كانت تفتقر الى مزيد من الضبط المنهجي والتدقيق الاصطلاحي. فكان لابدَّ من مزيد من الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة، في حركة ترجمة دؤوب، وإن لم تكن منظمة. فترجم جبرا ابراهيم جبرا عدداً من الأعمال المتميزة من بينها: «الأسطورة والرمز» (١٩٧٣)، و «قلعة أكسل» لادموند ولسون (١٩٧٦)، و «شكسبير معاصرنا» (١٩٧٩) ليان كوت. وترجم د. صالح جواد الكاظم «اسخيلوس وأثينا» (١٩٧٥) لجورج طومسن و «الرواية التاريخية» للوكاتش (١٩٧٨). وترجم د. عناد غزوان «نقاد الأدب» لجورج واطسن (١٩٧٩)، وخمسة مداخل للنقد الأدبي» (١٩٨١). كذلك ترجم د. جميل التكريتي «نظرية المسرح الملحمي» (١٩٧٣) لبرخت، وعبد الستار جواد «اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي» لليفز، وسلافة حجاوي «التجربة الخلاقة» (١٩٧٧) لبورا.

أمّا إشكالية المصطلح التي كانت وما زالت تعاني من فقرها في الثقافة العربية، فقد تصدى لها د. عبد الواحد لؤلؤة حين نقل الى العربية أكثر من (١٣) جزءاً من «موسوعة المصطلح النقدي» (٦٨ - ١٩٨٢).

في الثمانينات، وقبلها بقليل، انتعش حديث النقد عن بداياته. مَن كان رائد النقد العراقي؟ رأى د. علي جواد الطاهر أنه كانت هناك ممارسات نقدية منذ العشرينيات، لكنها لاتتيح لنا أن نعدَّها نقداً، لأنها تقتصر على «المؤاخذات اللغوية والخطرات العابرة». وفي رأي له نشره في مقالة بعنوان «النقد الأدبي في العراق - عن الريادة» يقول إننا «نجد سماتٍ من المقدمة الصحيحة للنقد بمعنى الريادة عند محمود أحمد السيّد. لقد نقد محمود أحمد قصصاً عراقية ومصرية، وتحدّث عن فن القصة في صحافة عراقية وصحافة سورية، وتناول الشعر منطلقاً من قاعدة»[٣]. بينما لم يتردد حاتم الصكّر في اعتبار رفائيل بطي واحداً من روّاد النقد الأدبي العربي محتكماً الى «جهوده النقدية التي بدأت في الربع الأوّل من هذا القرن الذي شهد بداية التنظير الحقيقي نقدياً»[٤]. وينتقل فاضل ثامر الى ما بعد ذلك بثلاثين سنة، فيرى أنّ الحركة النقدية العراقية لم تبدأ بالاتضاح إلا في الخمسينيات. يقول: «على الرغم من وجود كتابات نقدية متفرقة خلال النصف الأوّل من هذا القرن، إلاّ أنها لم ترقَ الى مستوى حركة نقدية منهجية متكاملة في الأدب العراقي. ولذا فإنّ الحركة النقدية لم تبدأ بالاتضاح، وبشكل جنيني، إلا في الخمسينيات، وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية لحركة الشعر الحر والقصة الفنية الحديثة»[٥]. واستناداً الى هذه الاستعارة التشخيصيّة، يلمح الناقد ضمناً الى أنّ النقد، شأنه شأن الجنين في نموّه،

لم يصبحْ واضح القسمات إلا في النصف الثاني من الستينيات، أي مع نازك الملائكة وعلي جواد الطاهر.

وفي ندوة العدد الخاص الذي أصدرته مجلة «الأقلام» عن النقد العراقي[٦]، نجد شبه إجماع بين النقاد المتحاورين على أن النقد العراقي لم يبدأ إلا في عقد الثمانينيات. لقد كانت هناك، دون شك، ممارسات نقدية، وسيرورة، وأعمال تكتب عن هذا الكاتب أو ذاك الشاعر، غير أنّ الاهتمام كان ينصرف في الأساس الى قراءة الأعمال والنصوص في ضوء التجربة التاريخية. كان النقد قبل الثمانينيات يجري في اتجاه خطي للبحث عن وقائعية تربط العمل بمستوى التاريخ والسياق والبيئة والذوق الأدبي السائد، الى غير ذلك من مقوّمات القراءة الخارجية. بينما بدأ منذ الثمانينيات يحفر في عمق النص ويسائله بطريقة نقدية ومعرفية تتمّ فيها قراءة خارج النص في ضوء داخله. إنّ التمييز بين القراءة الداخلية والقراءة الخارجية قد اتضح الى حدّ كبير. وهذه النقطة المهمة تجعل المسار النقدي قبل ذلك الحين قريباً من أن يكون جزءاً من تاريخ الأدب، أكثر مما هو جزء من النقد الأدبي.

وقدّم كاتب السطور - في الصيغة الأولى من هذا المقال[٧] - تمييزاً بين الريادة التاريخية (مَن نشر قبل من؟) والريادة الفنية (في كتابة مَن تتضح سمات النقد أكثر؟). جواب السؤال الأول يقع في فحص المدونات والكتابات وعلاقاتها بإطارها التاريخي. وجواب السؤال الثاني يقع في فحص النصوص الأدبية في مجمل حركة تحوّلاتها الداخلية. وحين نتساءل اليوم (١٩٩١) عن حركة النقد الأدبي في العراق، ينبغي أن نضع نصب أعيننا مكر السؤال واحتياله، وبالتالي، أن نعرف أنّ للنقد

في العراق بدايتين: بداية في التاريخ (وهي الريادة التاريخية)، وبداية في النقد بمعناه المستشرف والمتطلع (وهي الريادة الفنية).

يبدو لي اليوم، وأنا أعيد كتابة هذه السطور (١٩٩٨)، أن هذا التمييز بين الريادتين لم يكن سوى تعبير عن «البداية المتكررة» مع كل فضاء اتصالي جديد. وهنا أريد أن أوضح ما أعنيه بالبداية المتكررة. في مسرحية «الباب» لغسّان كنفاني تقول الأم لمرثد بعد موت أبيه وجدّه: «إنكم تخسرون دائماً لأنكم تبدأون، دائماً، من البداية... إنكم تعطون هبا - بملء إرادتكم - حياته وقوّته وسلطانه، وتحسبون أن ذلك جدير بإعطائكم فرصة بناء جناتكم على الأرض... دون أن تعرفوا بأنكم إنما تحكمون على هذه الجنات بالدمار منذ البدء... وها أنت تبدأ من حيث بدأ شدّاد تماماً... بل إنك تبدأ بالكذبة نفسها التي بدأ بها... ولقد بدأ هو الآخر من حيث بدأ عاد... والكذبة نفسها أيضاً... من المعبد الذي يتربع هبا فوقه»[٨]. دائماً الابتداء من الصفر، لا من حيث انتهى الأسلاف. وبما أنّ النقد الأدبي، مثل كل حقل آخر، يحتاج الى تراكم معرفي يكون نقطة التقاء نوعين من المخيال، هو مخيال الإيديولوجيا ومخيال اليوتوبيا في وقت واحد، فإنّ تراكم البدايات المتكررة يحوّل وظيفة كلّ منهما. يقول پول ريكور: «يمتلك كل مجتمع مخيالاً اجتماعياً سياسياً، أي نظاماً منسجماً من الخطابات الرمزية التي تستطيع أن تؤدي وظيفة قطيعة أو توكيد جديد. ومن حيث هو توكيد جديد، يعمل «المخيال» بوصفه أيديولوجيا تستطيع إيجابياً أن تكرر الخطاب المؤسس للمجتمع، وهذا ما أسميه بالرموز التأسيسية. وهكذا يحافظ المجتمع على إحساسه بالهوية. فالثقافات تخلق نفسها برواية

القصص عن ماضيها. ومكمن الخطر بالطبع أنّ هذا التوكيد الجديد قد تحرفه في العادة النخب التي تحتكر السلطة الى خطاب تمويهي يهدف الى الدفاع غير النقدي عن السلطة السياسية الراسخة. وفي هذه الحالة تتحجر رموز الجماعة وتتوثن، أي تتحول الى أكاذيب لتبرير شرعية السلطة. وعلى العكس من ذلك تماماً، يوجد «مخيال» القطيعة، أو خطاب اليوتوبيا الذي يظل محافظاً على نقديته لسلطات تختلف مع الأمانة التي يتطلبها مجتمع لم يوجد بعد، لكنّ هذا الخطاب اليوتوبي ليس إيجابياً دائماً أيضاً. فعلاوة على يوتوبيا الشرعية ذات القطيعة النقدية، يمكن أن يوجد أيضاً خطاب يوتوبي فصاحي شديد الخطر يشترع مستقبلاً ساكناً دون أن ينتج الشروط الملائمة لتحقيقه... وباختصار تكمل الإيديولوجيا بوصفها توكيداً رمزياً للماضي، واليوتوبيا بوصفها انفتاحاً رمزياً على المستقبل، الواحدة الأخرى، وإذا انتزعتا عن بعضهما فقد تفضيان الى أنواع شتى من الأمراض السياسية»[٩]. وفي وهم «البدايات المتكررة» انتزاع لهما عن بعضهما، وتفريغ لليوتوبيا من محتواها بحيث تتحول الى شكل آخر من أشكال الإيديولوجيا.

كان النقد الجامعي يوجه الحركة النقدية والإبداعية معاً بطريقة أو أخرى، فيدرس حياة الكاتب، مثلاً، وبيئته، ونشأته، وعصره، ومصادر ثقافته... الخ. لكنّ انعطاف هذا النقد الى ذاته بنوع من التسامي عن الممارسة النقدية خارج الجامعة، جعل هذه الممارسة التي تصب فيها جهود عدد لايستهان به من النقاد تستفيد من هذا التسامي، والعزلة الذاتية للدرس الجامعي، وتعمل على توكيد ذاتها بنوع من المحايثة النصية. هكذا بدأ يعاود الظهور من جديد ذلك الانشقاق الذي لاحظنا

ظهوره في الأربعينيات، بين النقد الأكاديمي الذي ظلّ يصرّ على الممارسة الخارجية المتعالية عن النص، أو المنشغلة بالدواعي النفسية أو الاجتماعية أو السيرية، والنقد المتحرر من الأكاديمية الذي يريد أن يحايث النص ويسابقه ويحاوره بأسئلة داخلية تعمقه وتغنيه. وما كان يمكن لأحد من النقاد الجامعيين أن يتصور إمكان أن تكون العلاقة بين النص الناقد والنص المنقود حواراً، أو امتصاصاً، أو تطفلاً. بل اكتفى برؤيتها شرحاً محايداً يعرض فيه الناقد النص عرضاً موضوعياً. في حين كان النقد المنهجي (الذي وصم في حينه بأنه صحفي) يوالي هجماته القاسية، متأثراً بكل ما تضخه المطابع العربية والعالمية من موجات الحداثة الجديدة. لقد رأى هيليس ميلر، على سبيل المثال، أن النقد طفيلي في علاقته بالنص الإبداعي. فماذا يفعل الطفيلي أو المتطفل؟ إنه يعيش على جسد المضيف ويهضمه. وبذلك يتحوّل المضيف الى زاد في داخل الطفيلي. والطفيلي، الذي كان شخصاً واحداً قبل أن يبتلع النص الإبداعي، صار الآن اثنين: هو والمضيف في جوفه. وبتخلص النقد من النص بابتلاعه واحتوائه، فإنه يقتل من أطعمه، أي بعبارة أخرى، يقتل أباه. وبهذا الجناس ينتقل هيليس ميلر من الطفيلي parasite الى قاتل الأب Paricide. فالنص النقدي، عند ميلر، ليس طفيلياً وحسب، ولكنه قاتل أبيه[١٠]. ولا أجد في العربية مثالاً لتوضيح هذا الجناس أفضل من كلمة «يستثمر». فإذا كان النص الكتابي «ثمرة» فإنّ النص النقدي يستثمر هذه الثمرة. إنه يبتلعها ويحشو جوفه بها. وبذلك لاتظهر هذه الثمرة إلا من خلاله. هكذا يحتفظ المستثمر بهوية الثمرة، ولكنه في الوقت نفسه يبعثرها في كريات دمه وخلاياه وشعاب جسده.

إنّ الاستثمار هنا يتحوّل الى «استنمار» على الثمرة وافتراس لها.

بمثل هذه العدّة الجريئة كان النقد المنهجي يطرق على أبواب النقد الجامعي، الذي اضطرّ، في نهاية المطاف، الى أن يستجيب الى نداءات الممارسة النصية، ببطء، ويتنازل بهذا القدر أو ذاك عن تعاليه لصالح المحايثة النصية. وبذلك انقلبت المعادلة، فصار النقد الجامعي ممارسة نقدية، والممارسة النقدية خارج الجامعة نقداً أدبياً. ليس معنى هذا بالطبع أن النقد الجامعي يخلو تماماً من النقد الداخلي، بل إنّ هذا النقد كان قد وصل الى الجامعة بتأثير النقد خارج الجامعة، وبصعوبة كبيرة. وإذا استفاد منه هذا الجامعي أو ذاك، فلأسباب شخصية، وليس تطويراً للنقد الجامعي نفسه.

من ناحية أخرى، كانت الساحة الأدبية قد تغيرت فيها ظواهر كثيرة. فبعد افتضاح زيف القصيدة السبعينية، وانكشاف تلفيقيتها، اجتاح الساحة جنس جديد أطلق عليه اسم «أدب المعركة» أو «أدب الحرب» في الشعر والقصة والرواية. وهو أدب ركز على الشخصية الإيجابية والبطل النمطي المنتصر دائماً في استجابة لواقع الحرب المعيشة، لكنه من الناحية الفنية أحدث خلخلة في الأنواع الأدبية، وأعاد غرس الإيديولوجيا في قلب الأدب. وكردّ فعل على هذا التنافر وُلدت قصيدة النثر الثمانينية، التي قررت أن تتعظ من تجربة اختها السبعينية، من جهة، وأن تستفيد من الخلخلة التي أحدثها أدب المعركة من جهة أخرى. وإمعاناً منها في التحدي فقد أرادت أن تكون وليداً «يكلّم الناس في المهد وكهلاً». وبمشيئة النقد أو بغيرها قفزت القصيدة الثمانينية (وأنا أعني هنا السمات الكتابية، لا النسبة الى وقت

كتابتها) من «الأنا الفردية» التي تريد وصف الخارج وتغييره أمثولياً، الى «اللا-أنا المجردة»، التي لم تعد ذات الشاعر الفرد، بل الذات السابحة قي فضاء اللغة التي تحتقرها هذه القصيدة نفسها. وهذا ما جعلها محطً تهم كثيرة، كان أبرزها أنها نص «لقيط» بالمعنى الأخلاقي، لا أب له ولا أم، كما وصفها أحد النقاد.

إذن كيف نصنف النقد العراقي في الثمانينيات، تصنيفاً للاتجاهات لا للأشخاص، وللمناهج، لا للمواقف أو المواهب؟

نحن نعرف الآن ترسيمة جاكو بسن الشهيرة التي يرى فيها أن عناصر اللغة هي المرسل والمتلقي والسياق والرسالة والقناة والشفرة وإن هذه العناصر الستة تقابلها وظائف ست هي: الانفعالية والنزوعية والمرجعية والشعرية والانتباهية واللغوية الشارحة. ويجد الناقد روبرت شولز أنّ هذه الترسيمة يمكن أن تفيد، إذا ما خضعت لبعض التحوير، في وصف قراءة النص الأدبي. ويقترح لذلك أن تكون بالشكل الآتي



يقول شولز: «يمكن تصنيف المدارس المؤثرة في النظرية والتأويل الأدبيين، في الأقل على نحو أولي، بحسب تركيزها على مظهر من مظاهر هذه الترسيمة، أي أننا إذا أخذنا قراءة النص الأدبي كفعل اتصالي مكتمل، فإن أية مدرسة نقدية تميل الى إيثار أحد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى في موقفها من عملية القراءة»[١١]. وبالطريقة نفسها التي يتناول بها شولز المدارس الأمريكية، سأتناول الاتجاهات النقدية الحديثة في العراق، مبتدئاً بما ابتدأ به أيضاً، وهي نظرية الدفاع عن المؤلف.

ينطلق عبد الرحمن طهمازي في كتاباته النقدية من نقطة الكشف عن المعنى القصدي عند المؤلف. ففي دراسته عن القاص محمد خضير، تمثيلاً، يتتبع المقاصد الضمنية التي يخفيها المؤلف في مقدمته لمجموعة «في درجة ٤٥ مئوي»، كما في قصته المكتوبة بطابقين «منزل النساء». ويرى أنّ هذه المقاصد توجّه القارئ خلسة نحو مشكلة محمد خضير نفسه في مواجهة نصه السردي. وبذلك يستخلص طهمازي «معنى قصدياً» هو المعنى الذي قصده المؤلف، ولكنه ضاع أو غيّبه المؤلف في سياق محاكمته الكلمات لانتاجها. فقراءته تحاول ترميم معنى افتراضي أراده المؤلف واشتغل عليه. وحين يتساءل الناقد عن هوية مقدمة المجموعة التي أخّرها القاص، يجد أنّ هذه المقدمة نص تنكّر بهيئة مقدمة، نص يلعب لعبة المرايا ويصرّح بها حين يحلم بغرف المرايا السبع. كلّ غرفة في داخل الأخرى على طريقة لعبة الصناديق الصينية. ويستخلص طهمازي أن «متعة الكلمات المتكررة تريد أن تقول قصتها، لا قصة كانت بحاجة الى كلمات قبل أن يتحرر المؤلف أو يموت في

حومتها». فالمعنى النصي لاوجود له لديه إلا بمقدار مطابقته لغاية المؤلف ومقصده، وما يدخره ليفاجئنا نحن القراء، ويفاجئ ذاته قارئاً أيضاً، في علاقة لاتخلو من الاستفزاز والتعقيد. يقول: «لايمكن لكاتب أدبي ما أن يفرض على قارئ ما، حتى على نفسه هو الكاتب، قراءة حرفية مطابقة للصياغة.. وحتى القراءة البلاغية التي يسهل عليها أن تقدّم تعريفاتها يصعب عليها أن تتحكم بالنص الى النهاية. وهذا ما يجعلها قريبة من تصورات الكاتب لممارسته وأمله فيها. القراءة البلاغية تستثمر أمل الكاتب بكتابته وتعتاش على تذبذب الكاتب بين رغبته وبين تحقق التأليف»[١٢]. وإنّ الناقد هنا - كما في أعماله الأخرى - يميّز بين المؤلف ذاتاً والمؤلف كاتباً، أو بين ما يرغب فيه وما يحققه. وهذا ما يجعله يفترق عن ناقد آخر يلجأ الى نظرية الدفاع عن المؤلف أيضاً. فبرغم أن د. صالح هويدي يشير في مقدمة كتابه «الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث» الى أن كتابه يعتمد على ما يسميه بـ «المنهج النصي... وهو يتخذ من النص الأدبي أساساً له في الدراسة والتحليل ومنطلقاً في الفهم والحكم والتأويل»[١٣]، فإنه محكوم بالضرورة بالعودة الى قصد المؤلف كذات تختار الرموز بمشيئة حرة من أعراف الخطاب. وهذا ما يسميه بـ «المعنى البعيد» في مقابل «المعنى القريب». وهو شيء يمكن أن نقارنه بمعنى المؤلف في مقابل معنى النص. فالنص هو وليد سلسلة قصدية تؤدي بالضرورة الى ما يخبئه المؤلف من نوايا في ثنايا عمله. وقد يصح القول إنّ النص هنا يتخذ سمة حيادية لا يطولها التطور ما دامت مقترنة بالمولف ذاتاً لا كاتباً.

في الجهة المقابلة لنظرية الدفاع عن المؤلف تقف نظريات القراءة.

وقد سبق المنهج الانطباعي (إذا صحّ أن للانطباعية منهجاً) النظريات الحديثة في الوصول الى الساحة النقدية متمثلاً في ناقديه: الدكتور علي جواد الطاهر وعبد الجبار عباس. ويعتمد الاتجاه الانطباعي على الحدس والاستبطان الداخلي بتذوق حر لايمتنع عن الاستفادة من علوم النفس والاجتماع والجمال والفلسفة بما يجعل الاحتفاء بالنص قريناً بالعوامل الخارجية غير النصية. وبرغم أن د. علي جواد الطاهر، الناقد الأول الذي يتبنى الانطباعية ويصرّح بهذا التبني، قد كتب في فترة مبكرة من السبعينيات مقالاً بعنوان: «النص أوّلاً» ارتأى فيه ضرورة عدم الوثوق بالمعايير القبلية، واعتماد النص في كافة الأنوع الأدبية وسيلة للحكم، بل دعا قبل ذلك الى عدم التسليم بأية مقدمة نظرية لا تستند الى النص، والشك في أية مسلمة نقدية و «الوقوف الطويل عند البديهيات»[١٤]، فلم تكن هذه الدعوة «نصية» بمعنى الاكتفاء بالنص منهجاً داخلياً لقراءة العمل الأدبي، بل كانت تشكيكاً بالقبليّات والمسلمات النقدية الآيديولوجية لصالح نوع من التذوق المتحرر الذي يقوم به الناقد بوصفه قارئاً منتخباً. ويزيد عبد الجبار عباس هذا التناول وضوحاً بقوله: «إنّ النظريات العامة لم تعد لدى الناقد الانطباعي معوّقاتٍ تحول دون التذوق الحر والتقييم الدقيق، فهي ليست قواعد مفروضة من حقول بعيدة عن الخبرة الأدبية، قدر ما هي خلاصات مقننة لرؤى رجال أدركوا ما بين الأدب وألوان النشاط الفكري والاجتماعي من صلات وثيقة يمكن أن نستخلص منها القوانين العامة دون أن نكون ملزمين بالتسليم الدائم بكل ما ينتج عن تطبيق هذه النظريات»[١٥].

يريد النقد الانطباعي أن يواجه النص بتلقائية بريئة دون مسلمات

نقدية، لكن أيضاً بما يسمح له ألاّ يتجاوز الموضوعية والقوانين العامة التي ترضي الذوق العام، ولاتغامر بمحاولة استنطاق النصوص بغية الوصول الى غير المتوقع حتى بالنسبة الى النصوص نفسها. وغالباً ما تجنح لغة النقد الانطباعي الى الشاعرية المفرطة والجموح الغنائي الذي يقترب من حدود الكتابة الإبداعية، أي أن النص النقدي يتحوّل بدوره الى نص ابداعي في لغته الشعرية الشفافة. وهذا ما يجعله بالتالي يقع فيما يهرب منه، أي ما يوقعه في مصائد البلاغة التي تخفي أكثر مما تقول. وهو ما يصفه پول دي مان بـ «الاستهواء والافتتان بصورة زائفة تحاكي صفات الموثوقية المفترضة حينما تكون في الحقيقة مجرّد قناع أجوف يحاول أن يغطي به وعي مهزوم على سلبيته الخاصة»[١٦].

إنّ كون الناقد الانطباعي قارئاً من نوع ما سيؤدي بالنتيجة الى تطوير أعراف للقراءة، وتعيين هوية القارئ على نحوٍ ما. وقد حصل ذلك فعلاً مع حاتم الصكر الذي تطور تفكيره من المطابقة بين القارئ النصي والقارئ الفعلي حتى الصياغة النظرية الواعية لنظرية القارئ الضمني. كتب حاتم الصكر في كتابه الأول «الأصابع في موقد الشعر»: «إن الناقد ليس سوى قارئ غير عادي، خاص بمعنى من المعاني مطلوب منه أن يوفر ذلك الجزء على القارئ (العادي هنا طبعاً كما يقصد الناقد) فيضيء النص بما يراه مناسباً من أضواء»[١٧]. إنّ أضواء الناقد، وهو القارئ غير العادي، هي التي تضيء النص هنا. لكنّ الصكر يستدرك في كتابه «البئر والعسل» فيراعي أخلاق النوع الأدبي استناداً الى مايتوقعه قارئ النص الضمني من النص نفسه. «فالنص يأتي بقارئه معه، يقوده الى متاهاته من دون أن يزوده بعلم سابق كي يبصر الهدف

في سياقه.. وهذا هو معنى إشراك القارئ في إنتاج «النص»(١٨). لم يعد النص ليعني العمل الناجز، والقراءة لم تعد فعالية سلبية، بل ممارسة إبداعية تقف في منتصف الطريق بين القارئ والمقروء.

ويُعنى النقد الاجتماعي بالسياق الذي يولد فيه النص الأدبي. والنص عند أصحاب هذا الاتجاه لايأتي من الفراغ، بل من ظرف اجتماعي أو تاريخي يعمل المؤلف على تمثّله وتمثيله. يقول فاضل ثامر، الذي يعد أكثر النقاد إلحاحاً على هذا الاتجاه: «لقد كنت على الدوام أرى أن النص الأدبي هو نتاج اجتماعي يحمل وشم العصر وطابعه وحساسيه، وأنّ هذا النص يحمل بالضرورة بصورة مباشرة أو غير مباشرة، جذراً إيديولوجياً محدداً»(١٩). ويقف الى جواره النقاد: شجاع العاني وطراد الكبيسي وياسين النصير ومحمد الجزائري ومحسن الموسوي وآخرون.

يحاول هؤلاء النقاد أن يزاوجوا بين الرؤية الجمالية والرؤية الإيديولوجية - على اختلافهم في منابعها - ووظيفة النقد عندهم هي تلمس مواطن الجمال الشعرية والأدبية التي تساهم في إغناء رؤية إيديولوجية يمثلها النص أو كاتبه. ولا يتورع هؤلاء النقاد عن إغناء مصادرهم المعرفية بأبحاث نقاد مختلفي المشارب والميول من باختين ولاكان وتودوروف وجاكوبسن وبارت من ناحية، ولوكاتش وغارودي وفيشر وغولدمان وألتوسير وجيمسن من ناحية أخرى، في تلاقح نظري يسميه فاضل ثامر بـ «المنهج السوسيو - شعري». يقول طراد الكبيسي معلقاً على وظيفة البلاغة: إن «المنهج البلاغي - مثلاً - لايكشف لنا عن إمكانيات جمالية - شكلية، ولايفسّر جانباً من سحر الكلام الحلال

وحسب، بل يكاد في وسط «العجمة» السائدة في وسطنا الأدبي يكون ضرورة لابدّ منها، ولكن ليست البلاغة بمعناها الاصطلاحي القديم، بل البلاغة التي يطرحها الأدب الحديث الذي تتمثل فيه العلاقات المتشابكة، المادية والفكرية للمجتمع البشري المعاصر»[٢٠]. هكذا يتسع حقل البلاغة ليشمل ليس فقط وجود النص الموضوعي ككيان لغوي، أو شبكة من العلاقات الدلالية، بل وجوده كنظام. يستمد مصداقيته من النظام الاجتماعي والفكري الأشمل. وفي ذلك، دون ريب، خروج عن مفهوم الشعرية بوصفها البنى الأدبية الداخلية التي تجعل من النص الأدبي نصاً أدبياً.

آخر اتجاه نتحدث عنه هو الاتجاه النصي. وأعني بالنص هنا مجموعة العلاقات اللغوية أو الدوال التي تشكل نظاماً معنوياً. وبحكم الانصراف الى هذه العلامات، فإنّ الناقد النصي يُعنى بالنظم والأبنية التي تتشكل فيها هذه العلامات، ويستبعد الوقائع الخارجية. ذلك أن «النص بنية مغلقة مكتفية ذاتياً»[٢١]، كما يقول د. شجاع العاني. والمؤلف والقارئ، كلاهما، يتحول الى حزمة تصب فيها حشود من التقاليد الأدبية التي تسمح بتوقع هذا النوع من التأويل أو ذاك. وكثيراً ما يلج الناقد النصي النص بلا مقدمات نظرية. هكذا يفعل د. مالك المطلبي في دراستيه «بنية البياض» و «الثوب والجسد»، وعبد الله ابراهيم في كتابه «البناء الفني لرواية الحرب في العراق».

في قراءة المطلبي، على سبيل المثال، لقصة «الأرجوحة» لمحمد خضير، نجد أن القارئ الذي يحتكم إليه قارئ نصي، لا علاقة له بنوايا المؤلف ولا بنوايا القراءة وتأويلاتها، ولا بالسياق الخارجي. فالقراءة هنا

مجموعة من العلاقات والبنى (يكرّر المطلبي كلمة «بنية» بإسراف) التي توجد بعد أن ينسحب المؤلف. ومن هنا نشعر بغياب ذات محمد خضير غياباً تاماً. ومن خلال النص وحده يستخرج د. المطلبي صراع الأسود والأبيض، الأنثوي والغائب الذكوري، في لعبة زخرفية هي الكتابة.

ومن أهم عناصر التحليل النصي التقسيم الى مستويات من ناحية، ودراسة الدوال أفقياً وعمودياً، أي مراعاة علاقات الحضور والغياب معاً من ناحية أخرى. ولايقف إنتاج الدلالة في هذا المنهج على المؤلف أو القارئ أو السياق أو حتى النص وحده، بل على كل هذه العناصر مجتمعة بدءاً من النص بوصفه حامل الدوال اللغوية، وانتهاءً بالقارئ بوصفه البؤرة التي تتجمع فيها أعراف الخطاب والتقاليد النوعية للقراءة.

* * *

من المؤكد أنّ هذا التصنيف غير حصري، وأنه أغفل كثيراً من الأسماء، ولكن من المؤكد أيضاً أنه تصنيف شامل للاتجاهات، وأنه يخلصنا من التصنيفات الخارجية الأخرى، التاريخية أو العلائقية أو الأكاديمية التي تنظر الى النقد نظرة غير نقدية. إنّ قيمة هذا التصنيف تكمن في أن النقد ينظر الى مرآته، وبذلك يرتكب محاسبة ذاته بشيء من نقد النقد. ومن هنا نستطيع أن نتحدث عن وظيفة اللغة الواصفة، وكلّ مايتعلق بها مَن إشكالية المصطلح النقدي الدخيل أو الأصيل في الثقافة العربية.

شيئان يمكن استخلاصهما من هذه المراجعة السريعة للنقد في

الثمانينيات، مما يتفق عليه النقد العراقي بجميع اتجاهاته وفصائله، وهما: النصية و الإبداعية. النصية، أو النص، مفهوم مبهم في النقد العراقي. ويغذي هذا الإبهام أن مفهوم النص في التراث النقدي العربي القديم يعني ما يحتمل معنى واحداً، أو ما يدل دلالة قطعية. ولم يعرف النقد العراقي التمييز بين العمل والنص إلاّ في فترة متأخرة جداً. وما زال النص يستعمل بهذا المعنى الشائع. فهو مرة العمل المتحقق في كتاب مطبوع، ومرة الفكرة التي يقف وراءها مؤلف، ومرة الخطاب الذي يتكون بمعونة السياق. هكذا يكون النص النقطة التي يلتقي عندها الفقيه والصوفي، الانطباعي والتفكيكي، الأكاديمي والإيديولوجي. من هنا نجد د. علي جواد الطاهر يدعو الى النص، كما يدعو إليه فاضل ثامر وحاتم الصكر وصالح هويدي وجميع النقاد العراقيين. وهو أمر يجعل مفهوم النص بحاجة الى مراجعة، ويحثنا على تجنبه - كما هو الآن - طالما أنه نقطة التقاء صراحة، ونقطة خلاف ضمناً.

أمّا الإبداعية فتعني أنّ النص النقدي هو أيضاً نص إبداعي، وليس مجرّد نص شارح على هامش النص الابداعي. فالعلاقة التي تربط النص النقدي بالعمل الأدبي ليست علاقة انصياع وخضوع تتطلب من النقد أن يتابع ويشرح ويعلن عن النصوص، بل إنّ الناقد يستغل النصوص مناسبةً لكتابة نص إبداعي مجاور. وعلى النقد أن يعيش على الكتابة الإبداعية، لا أن يعيش منها.

ملاحظة ختامية

ها قد وصل القرن الى نهايته. وألقت سفينة النقد مراسيها، متعبة مكدودة. ما أطول الرحلة، وما أقلَّ الزاد، في خضم بحرٍ متلاطم الأمواج، مترامي السواحل، اضطرَّ معه البحارة مراراً الى إلقاء شيء من حمولتهم، أو ردم ثقب في السفينة وهم في وسط البحر، أو التخلي عن بعضهم ممن اكتشفوا أنه يتآمر سراً مع القراصنة. رحلة مريرة وقاسية، مات فيها بعض البحارة جوعاً أو عطشاً، ومات بعضهم في محاربة أشباح أسطورية، ومات آخرون فرحاً بالانتصار الموهوم. ولكنّ السفينة وصلت، مطمئنة الى من بقي فيها من البحارة. بلا قبطان، نعم، وبلا مرفأ أخير. وصلتْ ربْما لتعاود رحلتها مرة أخرى في البحر نفسه.

انتهت رحلة «مئة عالم من الفكر النقدي»، وانتهى معها هذا الكتاب. ولاشك في أن القارئ انتبه الى أنني لم أتدخل في خطوات هذه الرحلة. لقد تركت للبحارة أن يكتبوا حكايتهم مع النقد. وإذا كان لي أن استخلص شيئاً من هذه الرحلة، فذلك هو أن النقد (والأدب عموماً) لايرتبط بالأحداث السياسية المتعاقبة من ثورات وانقلابات وانتصارات وهزائم، كما أشيع خطأ، بل يرتبط بالفضاءات الاتصالية وما تتيحه من فورات وانكسارات. وقد تتبعنا هذه الفضاءات من فضاء الحشد

والصحافة والكتاب والإذاعة، وتركنا «الفضائيات» لأنّ قوى الظلام أرادت للعراق أن يتخبط في عزلته الكئيبة، معيدة إياه الى عصر ما قبل الصناعة، وما بعد المماليك. ولاحظنا كيف يرتبط كلّ فضاء من هذه الفضاءات بنوع معين من «الأنا الأدبية» وكيف يضطر - مع تبلور ذاته وأناه الجديدة - الى تكرار سابقيه في بداية مستأنفة.

والآن كيف نتخيل، إذا جاز لنا الخيال، شكل الرحلة الأخرى في الأعوام المئة القادمة، وملامح الحقبة النقدية التالية؟

لستُ أشك في أنّ العراق الثرَّ سيقدّم أجيالاً أخرى من النقاد، لكنها ستبدأ جميعاً «البداية المتكررة» نفسها، والنشأة المستأنفة بعينها، من نقطة الصفر، لا من حيث انتهى الجيل السابق عليهم، ولذلك فإنهم سيعيدون الحوارات ذاتها، وسيُكرّرون اشتباك من سبقوهم مرة أخرى.

الهوامش

(١) – الكتب التي صدرت عنه في تلك الفترة هي :
«بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق» (١٩٦٥) لمحمود العبطة ، «بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر» (١٩٦٦) لعبد الجبار البصري ، «بدر شاكر السياب الرجل والشاعر» (١٩٦٦) لسيمون جارجي ، «بدر شاكر السياب حياته وشعره» (١٩٦٨) لنبيلة الرزاز اللجمي ، «بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة» (١٩٦٨) لمحمد التونجي ، «بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره» (١٩٦٩) لإحسان عبّاس ، «أضواء في شعر وحياة بدر شاكر السياب» (١٩٧٠) لمحمود العبطة ، «السياب في ذكراه السادسة» (١٩٧١) لشفيق الكمالي وآخرين ، «بدر شاكر السياب حياته وشعره» (١٩٧١) لعيسى بلاطة ، «السياب» (١٩٧٢) لعبد الجبار عباس . هذا بالإضافة الى أربعة أعداد خاصة من المجلات : «الآداب» (١٩٦٥) ، و«حوار» (١٩٦٥) ، و«المجلة» (١٩٦٨) و «الكلمة» (١٩٧٠) .

(٢) – غالي شكري : ثقافتنا بين نعم ولا ، الدار العربية للكتاب ، ص١٥٤ ، و ص١٦١ .

(٣) – د . علي جواد الطاهر : وراء الأفق الأدبي ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص٢٧١ .

(٤) – حاتم الصكر : مقالات نقدية لرفائيل بطي ، الأقلام ، العدد (٣) ١٩٨٨ ص٨٢ . (وأعاد نشرها في كتاب صدر عن دار الجمل في ألمانيا) .

(٥) – فاضل ثامر : نحو رؤية نقدية سوسيو – شعرية ، مجلة شؤون أدبية ، العدد (١٠) ، ١٩٨٩ ، ص١٠٤ .

(٦) – الأقلام ، عدد خاص بالنقد العراقي المعاصر ، العدد ١١ و ١٢ ، ١٩٨٩ .

(٧) – أُلقي هذا البحث في الأصل في ندوة نظمتها جامعة البصرة بالاشتراك مع اتحاد الأدباء في البصرة ، ونشر مختصر منه في جريدة القادسية ، ونشر كاملاً في مجلة «جلجامش» بالانكليزية .

(٨) – غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المسرحيات ، ٨٤/٤ .

(٩) – لمزيد من التفصيل عن أفكار بول ريكور انظر : سعيد الغانمي (ترجمة وتقديم) : الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٨ .

(10) - Hillis Miller, The Critic as a Guest in "Deconstruction and Criticism" RKP, 1979, p. 270.

(11) - Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, Yale University Press, 1982, p. 8.

(وصدرت للكتاب ترجمة عربية انظر : روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣) .

(١٢) – عبد الرحمن طهمازي : فن الحاجات الأدبية ، في «مرآة السرد» ، دار الخريف ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٠٩ .

(١٣) – د . صالح هويدي : الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٩ .

(١٤) – د . علي جواد الطاهر : وراء الأفق الأدبي ، ص٩٩ .

(١٥) – عبد الجبار عباس : مرايا جديدة ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص٢٨٦ .

(16) - Paul de Man, Blindness and Insight, Oxford, 1971, p. 12.

(وللكتاب ترجمة عربية انظر : پول دي مان : العمى والبصيرة : ترجمة : سعيد الغانمي ، المجمع الثقافي ، الإمارات العربية ، ١٩٩٥) .

(١٧) – حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٦ .

(١٨) – حاتم الصكر : البئر والعسل ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص٢١ .

(١٩) – فاضل ثامر : المصدر المذكور ، ص١٠٤ .

(٢٠) – طراد الكبيسي : الغابة والفصول ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص١٣٩ .

(٢١) – د . شجاع العاني : النص في النقد الأدبي الحديث في العراق ، الأقلام ، العدد (١١ – ١٢) ١٩٨٩ ، ص٧٢ .

مصادر الكتاب

أ - المصادر العربية

الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بيروت ١٩٦١.

الآلوسي، نعمان خير الدين: جلاء العينين، بيروت، دار الكتب العلمية.

أحمد، عبد الإله: نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد، ١٩٦٩.

أحمد، عبد الإله: في الأدب القصصي ونقده، بغداد، ١٩٩٢.

برج، محمد عبد الرحمن: ساطع الحصري، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨.

البصري، عبد الجبار: نازك الملائكة، الشعر والنظرية، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧١.

البصير، محمد مهدي: بعث الشعر الجاهلي، مطبعة التفيض الأهلية، بغداد، ١٩٣٩.

البصير، محمد مهدي: سوانح، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٦.

البصير، محمد مهدي: نهضة العراق الأدبية، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤٦.

بطي، رفائيل: صحافة العراق، ط٢، بغداد، ١٩٨٥.
بطي، رفائيل: مختارات، تقديم حاتم الصكر، دار الجمل، ١٩٩٥.
ثامر، فاضل: الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢.
ثامر، فاضل: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة، بغداد، ١٩٨٧.
ثامر، فاضل: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، بغداد، ١٩٧٥.
حسين، طه: في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦.
الحيدري، بلند: مداخل الى الشعر العراقي الحديث، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٧.
الدجيلي، عبد الكريم: البند في الأدب العربي، بغداد، ١٩٥٩.
الرصافي، معروف: آراء الرصافي في الدين والاجتماع، نشرها: سعيد البدري، بغداد، ١٩٥١.
الرصافي، معروف: آراء أبي العلاء المعري، بغداد، ١٩٥٥.
الرصافي، معروف: نظرة إجمالية في حياة المتنبي، بغداد، ١٩٥٩.الرصافي، معروف: محاضرات الأدب العربي، بغداد، ١٩٢١.
الرصافي، معروف: على باب سجن أبي العلاء، بغداد، ١٩٤٦.
الرصافي، معروف: رسائل التعليقات، ط١، بغداد، ١٩٤٤، و ط٢، بيروت ١٩٥٧.
الرصافي، معروف: خواطر وأفكار، دار رياض الريّس، لندن، ١٩٨٨.
الرشودي، عبد الحميد: ذكرى الرصافي، بغداد، ١٩٥٣.
الرشودي، عبد الحميد: الزهاوي، دراسات ونصوص،مكتبة الحياة،

بيروت، ١٩٦٦.
الرشودي، عبد الحميد: مصطفى علي حياته وأدبه، بغداد، ١٩٨٩.
الريحاني، أمين: ملوك العرب، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦.
الزهاوي، جميل صدقي: الجاذبية وتعليلها، بغداد، ١٩١٠.
الزهاوي، جميل صدقي: الثمالة، بغداد، ١٩٣٧.
الزهاوي، جميل صدقي: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
الزهاوي، جميل صدقي: المجمل مما أرى، المطبعة العربية بمصر، ١٩٢٤.
السامرائي، ماجد: رسائل السياب، ط٢، المؤسسة العربية، ١٩٩٤.
السياب، بدر شاكر: فجر السلام، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٧٤.
السياب، بدر شاكر: الالتزام واللا-التزام في الأدب العربي - انظر أعمال مؤتمر روما.
شكري، غالي: ثقافتنا بين نعم ولا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.
شكري، غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.
شكري، غالي: مذكرات ثقافة تحتضر، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.
الصكر، حاتم: الأصابع في موقد الشعر بغداد، ١٩٨٦.
الصكر، حاتم: البئر والعسل، بغداد، ١٩٩٢.
الطاهر، علي جواد: من يفرك الصدأ، بغداد، ١٩٨٨.
الطاهر، علي جواد: وراء الأفق الأدبي، بغداد، ١٩٧٧.
طهمازي والمطلبي: مرآة السرد، دار الخريف، بغداد، ١٩٩٠.

عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، بيروت، ١٩٦٩.
عباس، عبد الجبار: مرايا جديدة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
عباس، عبد الجبار: السياب، بغداد، ١٩٧٢.
العزاوي، عباس: تاريخ الأدب العربي في العراق، بغداد، ١٩٦٣.
علوان، علي عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، بغداد، ١٩٧٥.
علي، عبد الرضا: نازك الملائكة، مختارات، بغداد، ١٩٨٧.
فيضي، سليمان: في غمرة النضال، بغداد، ١٩٥٢.
الكبيسي، طراد: الغابة والفصول، بغداد، ١٩٧٩.
الكرملي، انستاس ماري: تذكرة الشعراء أو شعراء بغداد وكتابها، بغداد، ١٩٣٦.
مجذوب، طلال: إيران من الثورة الدستورية حتى الثورة الإسلامية، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.
مردان، حسين: الأزهار تورق داخل الصاعقة، بغداد، ١٩٧٢.
مردان، حسين: مقالات في النقد العربي، بغداد، ١٩٥٥.
مطلوب، أحمد: النقد الأدبي الحديث في العراق، القاهرة، ١٩٦٨.
الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ١٩٨١.
الملائكة، نازك: شظايا ورماد، بيروت ١٩٨١.
الملائكة، نازك: شجرة القمر، بيروت ١٩٨١.
ناجي، هلال: الزهاوي وديوانه المفقود، مطبعة نهضة مصر، ١٩٦٣.
نوار، عبد العزيز: تاريخ العرب المعاصر، مصر والعراق، دار النهضة العربية.

النهويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، بيروت، ١٩٧١.
الهلالي، عبد الرزاق: الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، بغداد، ١٩٨٦.
هويدي، صالح: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، بغداد، ١٩٨٩.
الوردي، علي: أسطورة الأدب الرفيع، بغداد، ١٩٥٧.
الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث - ٦٩ - ١٩٧٩.

المصادر المعربة

ألبيريس: سارتر والوجودية، ترجمة د. سهيل ادريس، بيروت، ١٩٥٤.
باختين: قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، ترجمة د. جميل التكريتي، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ط٢، توبقال، ١٩٨٦.
تودوروف: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، بغداد، ١٩٩٢.
توفلر: تحول السلطة، طبعة الدار الجماهيرية، ليبيا، ١٩٩٢، وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
دوبريه، ريجيس: محاضرات في علم الإعلام العام، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦.
سارتر، جان پول: الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧.
شيلر، هربرت: الاتصال والهيمنة الثقافية، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٩٣.
غرامشي، انطونيو: قضايا المادية التاريخية، ترجمة فواز طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧١.
فنك، أو يغن: فلسفة نيتشه، ترجمة الياس بديوي، دمشق، ١٩٧٤.
لونكريك: أربعة قرون من تاريخ العراق، ترجمة جعفر خياط، بلات.
نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الثقافية، بيروت، بلات.
هامل، جون توماس: جعفر الخليلي والقصة العراقية الحديثة، ترجمة وديع فلسطين وصفاء خلوصي، بغداد، ١٩٧٦.

ج - المخطوطات

اسماعيل نوري الربيعي: الفكر السياسي في العراق خلال فترة ما بين الحربين، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية (١٩٩٥).
جميل موسى رضا: تاريخ التعليم في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة لدى مؤلفها (١٩٨٦).
علي عباس علوان: شعر جميل صدقي الزهاوي، رسالة ماجستير مخطوطة لدى مؤلفها (١٩٦٦).
معروف الرصافي: الشخصية المحمدية أو حلّ اللغز المقدس، نسخة مصورة عن نسخة بخط كامل الچادرجي.

د - المجلات

الآداب، بيروت، أعداد السنة الأولى، ١٩٥٣.

الأقلام، بغداد ، أعداد متفرقة.
شؤون أدبية، الإمارات، ١٩٨٩ .
لغة العرب، بغداد ، ١٩١١.
العلم، بغداد ، ١٩١٠.

المصادر الأجنبية

Bachtin, M./Medvedev, The Formal Method in Litrtary Scholarchip, 1978.

Black, M. Models and Metaphors, Cornell U.P. 1962.

Brée, Germin, Sartre and Camus, Crisis and Commitment.

De Man, Paul, Blindness and Insight, Oxford, 1971.

De Man, Paul, Action and Identity, in Untying The Text, RKP, 1981.

Donadio, Nietzsche, Henry James and The Artistic Will, 1978.

Goldman, Lucien, Method in The Sociology of Literature

Goldman, Lucien, Towards Sociology og The Novel Tavistock Publication, London, 1977.

Hayman, Ronald, Nietzcshe, A Critical Life, 1980.

Heidegger, Martin, Neitzsche, Vol. I, 1980.

Herrman, Ann, The Dialogic And Difference, 1980.

Kristeva, The Kristeva Reader, Blachwell, 1986.

Lord, Albert, The Singer of Tales, Harvard, U.P. 1960.

Malcolm, Rasly (ed.), Nietzcshe: Imagery and Thonght, 1978.

Miller, H. The Critic As A Guest, in Deconstruction and Criticism, RKP, 1979.

Nietzsche, F., Basie Writings, Trans and ed. Walter Kaufmann, 1954.

Petitt, The Concept of Structuralism, University of California Press, 1977.

Selden, R. Readers Guide ti Contenporary Literary Theory, 1985.

Sholes, R. Semiotics and Interpretation, Yale Univesity Press, 1982.

Zwetter, M. The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Ohie University Press.

كتب أخرى للمؤلف

- اللغة علماً، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- المعنى والكلمات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
- أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب، بغداد، ١٩٩١.
- الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.
- منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.
- فلسفة البلاغة، لريتشاردز (ترجمة بالاشتراك مع د. ناصر حلاوي)، بيروت ١٩٩٠.
- كتاب الرمل، لبورخس (ترجمة)، منارات، الأردن، ١٩٩٠.
- الصانع، لبورخس (ترجمة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

السيمياء والتأويل (ترجمة) لروبرت شولز، الموسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.

- اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.
- النظرية الأدبية المعاصرة، لرامان سلدن (ترجمة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

- العمى والبصيرة، لپول دي مان (ترجمة)، المجمّع الثقافي، الإمارات العربية، ١٩٩٥.
- الوجود والزمان والسرد، فلسفة پول ريكور، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨.
- شعرية التأليف، لبوريس أوسبنسكي (ترجمة بالاشتراك مع د. ناصر حلاوي) المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨.

المحتويات

لوحة الغلاف للفنانة نزيهة سليم

هذا الكتاب

في هذا الكتاب الجريء يحاول الناقد سعيد الغانمي أن يلملم أجزاء صورة مهمّة من صور ثقافتنا الحديثة ظلت مبعثرة ومجزأة، تلك هي صورة المشهد النقدي في تاريخيته وحركيته الفاعلة في الأدب العراقي. والكتاب كما يعترف الناقد نفسه ليس محاولة لكتابة تاريخ النقد الأدبي في العراق، وهو هدف مازال مطروحاً أمام الباحثين الأكاديميين، لكنه «يحاول أن يقدم قراءة لمسيرة النقد الأدبي في العراق بوصفها متوالية سردية، أو بعبارة أدق، بوصفها حكاية بطلها النقد نفسه». ولذا فهو يرى أن هذه الحكاية تنطوي على مفاصل مهمّة هي اللحظات التي اختارها شواهد تمثيليلة لكتابة هذه الحكاية. مع ذلك فإنّ المفاصل المهمة التي اختارها تضيء كثيراً من البقع المجهولة في هذه المسيرة وتضعها تحت مجهر الفحص النقدي بطريقة جديدة.

ينجح الناقد سعيد الغانمي في إدراج الفعل النقدي في العراق ضمن المشروع النهضوي العقلاني العربي بوصفه إنتاجاً للمعرفة واستجابة لحاجات التحديث داخل بنية المجتمع العراقي منذ مطلع القرن العشرين حتى نهاية التسعينيات. وهو مشروع جريء سيجد بالتأكيد صداه الذي يستحقه في حوارنا الثقافي المتصل...

«الناقد فاضل ثامر»

ISBN => 2-84305-359-5
EAN => 9782843053597